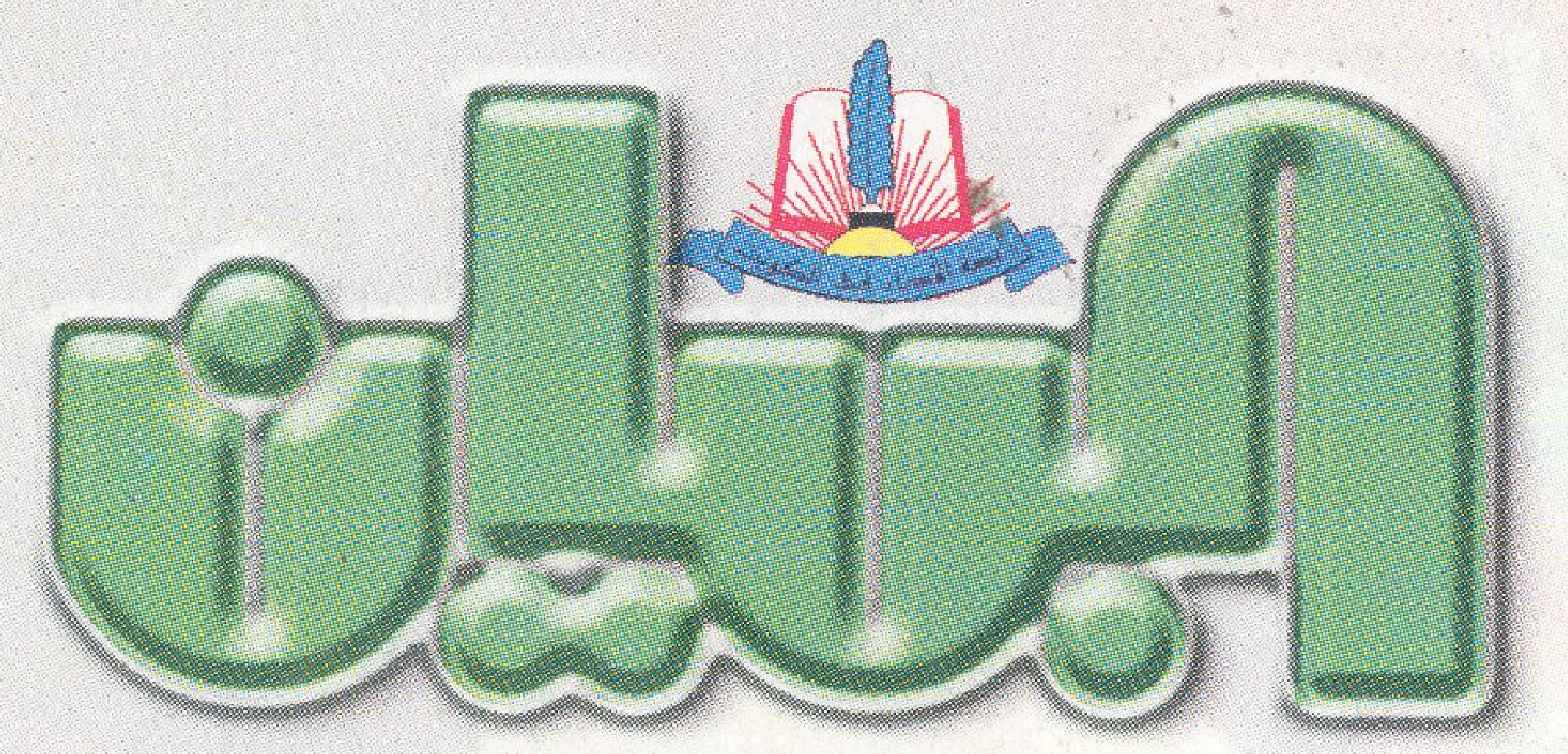


مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
صدر العدد الأول سنة 1966
العدد 414 يناير 2005

كشاف البيان لعام 2004 مع العدد

البيان

العدد 414 نيا ير 2005

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر من رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(414) Jan. - 2005



Al Bayan

Editor-in-chief
Abdullah Khalaf

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

العقد الأدبية

بقلم: عدنان فرزات

العلاقة الأدبية بين المشرق والمغرب انتقلت من كونها علاقة نخبوية بين المثقفين من كلا الطرفين إلى علاقة جماهيرية بين بين كاتب وجمهور، وقد برز في المغرب العربي أدباء على مستوى عال من الإبداع ولم تستطع الفرانكفونية أن تحجب هذه الروعة عنا فتلقفنا أعمال الطاهر وطار وواسيني الأعرج والطاهر بن جلون ومحمد شكري ومحمد زفزاف ومحيي الدين خريف وأحلام مستغانمي.. وغيرهم الكثير بالقدر نفسه الذي تلقيناه من أدباء المشرق العربي، وبالتالي لا أجد مبرراً للعقدة الأدبية التي أطلقها الأديب واسيني الأعرج عبر بحثه الذي قدمه في ندوة مجلة العربي «حوار المشارقة والمغاربة» والذي أسماه تسمية عنصرية وتعسفية هي «المركز والأطراف» معتبراً أن بعض دول المشرق في الأدب هي المركز بينما الضفة المغاربية هي الأطراف وبأن النتاجات الأدبية للمغاربة كانت تحتاج إلى صك مرور من دول المركز حتى تعبر إلى القارئ المشرقي!

تلك نظرة فيها الكثير من العقد الأدبية غير المبررة، فالأدب المغاربي ليس كسينمتها فإذا كانت الأعمال السينمائية المغربية لم تحقق انتشاراً في المشرق العربي فليس ذلك بسبب تفوق أفلام دول المشرق، ولكن بسبب اللهجة المغاربية العصية على الفهم والصعبة، ولولا هذه اللهجة لحقق الفلم المغربي ما لم تحققه أفلام المشرق من انتشار.. ولكن الوضع يختلف تماماً بالنسبة للأدب المغربي فقد اكتسحت الكثير من الأعمال الروائية والأشعار ذائقة المتلقي المشرقي ولم تكن بحاجة إلى كاهن مشرقي مركزي يباركها كي تمر إلى القارئ، وما كان يجدر بواسيني الأعرج نفسه أن يتحدث في هذا الإطار وهو الذي انتشرت أعماله قبل غيره عندنا.

ثمة ميزات في الأدب المغربي لا نجدها في نظيره الآخر ومنها على سبيل المثال أسبقيته في الحرية وقربه من الأدب الغربي إذا اعتبرنا أن الرواية والقصة فن غربي فهم كانوا اكثر التصاقاً بالمنبع واستطاعوا أن يستثمروا هذا التاثر بروعة أكبر وقدموا شخصيات متميزة ومتفردة غير موجودة في مشرقنا، حيث أماطوا ستارة الواقع عن نمط معيشة وسلوك اجتماعي

واتجاهات سياسية ونظم اقتصادية لم يتطرق اليها كتابنا المشارقة ليس بسبب قصر ادراك من هؤلاء بل لعدم توفر مثل هذه الهيكلية في بلادهم.

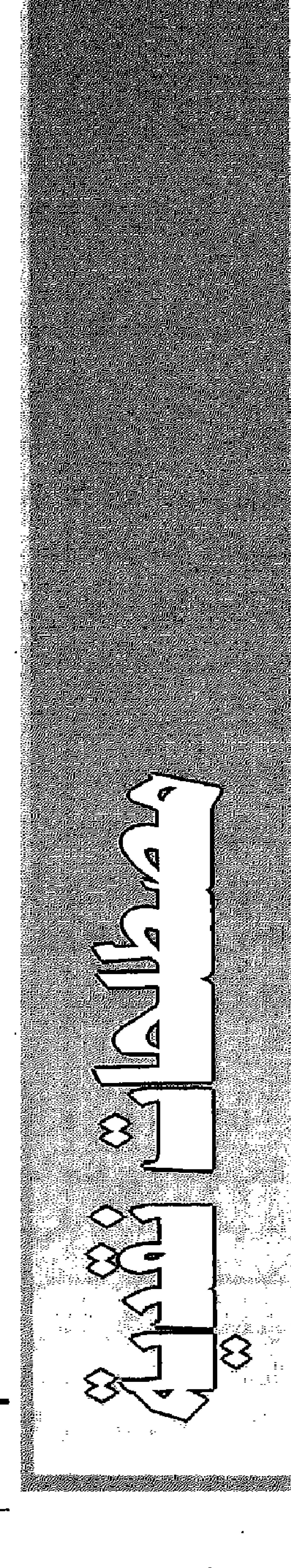
عقدة المركز والأطراف في الأدب هي تعسفية إلى حد كبير وقد تكون هذه العقدة موجودة سياسياً واجتماعياً إلا أنها إبداعياً لا يجب أن تكون فمسؤولية انتشار أي أديب هي مسؤولية تقع على عاتق إعلام بلده بالدرجة الأولى..أما إذا اعتبرنا أن لا كرامة لمبدع في وطنه فالمسؤولية تقع عليه هو شخصياً، فالنماذج المشهورة التي وصلتنا عبر التاريخ ليست دائماً من دول المركز الثقافي مثل كافكا وغابرييل ماركيز غارسيا.. وقد يصدق تحليل واسيني بالنسبة للفن فكثير من الفنانين لا يبرزون إلا إذا منحوا صك اعتراف من دول المركز لذلك هاجر الكثير من الفنانين المغاربة إلى المشرق ليتاح لهم الظهور.. أما في الإبداع ولنقل في مجال الرواية تحديداً فإن المتعة الفكرية التي تحققها الرواية المغاربية وأسلوبيتها السردية هي كفيلة بمنحها جواز عبور يتخطى الحدود العقدية.

ولكن لا ننفي أيضاً أن هناك أشخاصاً مركزيين وليس دول مركزية في الأدب، فهؤلاء الأشخاص يحاولون فعلاً إضفاء صبغة المركزية على أنفسهم ويتخذون ذريعة بلادهم البريئة أصلاً من سلوكهم الثقافي هذا.. وهؤلاء ليسوا فقط مصابين بعقدة المركزية الذاتية والشخصية بل ويعانون أيضاً من نرجسية فارغة، وقد كشفت نرجسيتهم أساساً الأعمال المغربية الإبداعية التي وصلتنا فغيرت الكثير من مفهوم التناول والتكوين لجسد الرواية والقصة وحتى الشعر.

وقد لا يلتفت الكثير اليوم إلى أن الحركة النقدية في المغرب العربي أكثر توهجاً واتقاداً من مشرقه، فالنقد الآن في أفضل حالاته هناك من خلال نخبة أكاديمية برزت بجدارة في هذا المجال وأخشى إن ذكرت اسماً واحداً منهم في عجالة الورق هذه لكرت سبحتهم حتى ملأت هذا الفضاء الأبيض، وهؤلاء يعكسون صورة مخلصة للقارئ المغربي المهتم بنتاجات أقرانه الأدبية.

بهذه المقارنة الوجيزة ندرك أن الأدب المغاربي في قمة وهجه الآن رغم أنني أجد أن الظروف المشرقية للأديب أحسن حالاً سواء من الناحية الاقتصادية أو وفرة في وسائل الإعلام أو حتى في الاستقرار الأمني إذا اعتبرنا أن كاتباً مثل مرزاق بقطاش كاد يدفع حياته ثمناً للاضطراب السياسي في الجزائر.. وهو الثمن نفسه الذي كاد يدفعه نجيب محفوظ في المشرق العربي..

أعتقد أن أمام هذه المعطيات على المثقفين أن يبحثوا في اتجاه الحوار على أساس أن الجميع مركز وليس هناك قمة وقاع إلا في النتاج الأدبي نفسه.



ـ هل لفظت البنيوية أنفاسها.. بقلم: فرانسوا دوس

ترجمة جهينة علي حسن

هل لفظت البنيوية أنفاسها؟

بقلم: فرانسوا دوس

ترجمة: جهينة علي حسن

(سورية)

لقد وقع الصيت «البنيوية» في خمسينيات وستينيات القرن المنصرم من القوة والتألق ما جعلها تتماهى مع التاريخ الفكري كله منذ عام 1945، فلم يكن آنذاك خلاص خارج ما كان يتبدى بوصفه نظرة جديدة للعامل والإنتاج الرمزي للمجتمع. ولما كانت البنيوية لحظة هامة للفكر النقدي وترجماناً لإدارة تحرر العلوم الاجتماعية الفتية الباحثة عن الشرعية العلمية والمؤسساتية، فقد استثارت حماساً جماعياً جماً لدى الانتلجانسيا الفرنسية. بيد أنه عند مشارف الثمانينيات، وعلى نحو مفاجئ، ارتج واهتز البيان كله: اختفى جل أبطال هذه المغامرة الفكرية، مثلما اختفت معهم آثارهم التي سارع العهد الجديد إلى طيها، وقد رافق ذلك شعور قوي بأن عهداً برأسه قد ولى.. وهكذا تم تحاشي إجراء مراسيم التشييع الضرورية بدافع الاعتراف بالفضل لتلك المرحلة التي تعد إحدى أخصب مراحل تاريخنا الفكري.. ترى هل نحن إزاء معجزة أم سراب؟

للإجابة على هذا السؤال، لا بد من العودة إلى هذه الصفحة من تاريخها.. ماذا بقي منها اليوم؟.. إذا غضضنا الطرف عن بعض التوجهات وبعض أشكال النفي المبدئية مثل نفي الذات أو التاريخية، فإنه يمكننا القول بأن جزءاً مهماً من الدرس البنيوي قد استوعب وتمثل.. ولعل الدرس المستخلص هو أن التواصل ليس شفافاً لنفسه أبداً.

عودة الذات المحولة

إن قراءة النصوص التي طغت في المرحلة البنيوية قد تجاهلت الذات ومن ثم أمكنها الانخراط والتجذر في عالمية L'unversel مجردة وفي خطاب عديم الذات، وكان على الباحثين الإبانة عما هو ثاو ورابض في النص ليس إلا. بيد أنه بالعودة إلى المعنى وليس الصورة أو الشكل Forme فحسب، استرجعت الذات، منذ

منتصف السبعينيات، منزلتها المركزية في الجهاز الفكري. فلم يعد المعنى مردوداً إلى الدليل كما لم يعد المؤلف مردوداً إلى الكاتب Scripheur غير أن هذا لا يعني العودة ثانية إلى عبادة الذات السيادة المطلقة.

إن الشكل المطروح هو تجديد النظر في الذات يعد اكتشاف اللاواعي والمحددات التاريخية والاجتماعية دون إغفال هذه الأخيرة، لقد بث فلاسفة النزعة الإنسانية Humanis-me، مثل سارتر Sartre، في هذه القضية بتأكيدهم على أسبقية الوجود على الماهية، أما أ. رونو A.Renaut فيرى أن الذات يجب إعمال النظر فيها من جديد انطلاقاً من مفصلها حول مبدأ الاستقلالية الذاتية. وهذه النزعة الإنسانية تسعى إلى التفكير في منزلة الاختلافات من خلال الثوابت التي تتجلى من خلالها. وهذا عينه ما يمكن من إحياء طموح الجيل الأول البنيوي، ذلكم الجيل الذي يمثله ليفي ستروس Levi Straus الذي كان يسعى إلى اكتشاف العام وراء الخاص.

الذات المنشطرة المحددة تاريخيا

إن النظر في الذات لا يمكنه أن يتجاهل الأشكال المختلفة للتكييف والاسترقاق التي تتعرض لها الذات، فهناك مكتسبات الفرويدية أساساً التي قام بتمحيصها «لاكان» lacan، فلم تعد تسمح بالنظر إلى الذات بحسبانها واقعاً أو وحدة غير قابلة للتجزئة وشفافة، بل على عكس ذلك يتعين النظر إليها من حيث هي كيان منشطر ومعتم، فلا يمكننا، والحالة هذه، الإنابة عن الذات دون تأسيسها بنسيانها بأنها تتجاوز موضوعات رغباتها وبأنها أساساً رهينة الدال Signifiant: «كل أولئك الذين يقولون: الذات؟ الذات؟ مثل «دي غونت» De ga-nuet حين كان يصدع: أوربا! أوربا، ساخرين من «لوكاني» Le Canaey يبدون لي تافهين لأنه كلام موضوع لم يفكر فيه إطلاقاً»(١)، وفضلاً عن هذا لا يمكن إعمال النظر في الذات دون إحالتها على السياق التاريخي الذي يحددها. فهذا السياق، الذي كان يقدم في الستينيات، بوصفه معطى تافهاً غير ذي بال وغير علمي، قد أضحى أفقاً أساسياً من جديد. فمنذ منتصف السبعينيات، لم تعد التاريخية تطارد كآفة من الآفات مثل ما حصل لها في أوج مرحلة البنيوية، وما يبعث على الدهشة أكثر، أن عودة التاريخية قد تمت في صلب المجال الذي قضى ببطلانها وفسادها: اللسانيات، والسيميائيات.

إن عودة وجهة النظر التاريخية هذه لا يمكن أن تكون الوجهة نفسها التي كانت سائدة قبل المرحلة البنيوية، فالتاريخية المقصودة ها هنا تقترن بأزمة معنى التاريخ المحدد بوصفه تقدماً. فمنذ الفتوحات البنيوية، لم يعد ممكناً النظر إلى البشرية بحسب ترسيمة القبلية ante-riorite أو بحسب ترسيمة المراحل التي تغطى بها إلى مرتبة عليا من الاكتمال، ذلك أن الفكر البنيوي قد

فـرض نهـائيـاً فكرة تكافـؤ النوع البشري منذ أن وجد.

في مـجـال الشـعـرية، فتح «جيرار جنات» G.Genette النص على البـعـد التاريخي بتبنيه مفهوم «عبر النصية» Tronstextualite المحدد كونه كل ما يقيم علاقة صريحة، أو ضمنية، بين نص ما ونصوص أخرى(2). وهذا المفهوم يتـرتب عليـه الانفـتـاح التـاريـخي الأوسع، حـتى وإن انحـصـر ذلك في مجال الأدب، إن جيرار جنات قد فتح حقلاً جديداً هو حقل التفكير الأدي على أنواع الخطب، وأشكال التلفظ والأجناس الأدبية التي ينتمي إليـهـا كل نص من النصوص. وهكذا انتقلت إذن «النصـيـة الجامعـة» كعمل للناقد من مستوى الوصف البينوي صوب البـحـث عن النمـاذج وأنواع الخطب وأشكال المحـابة المخـتلفـة. وهـذه النمذجة يجب أن تقوم على الإبانة عن تنوع الأجناس في صلب تاريخـيـة هذه الأنواع وهذه الأشكال، ومن ثم تستلزم إذن ارتباطاً جديداً للتاريخ.

إن هذا الانفـتـاح على الحـقل التـاريخي أكـثـر جـلاء عند أحـد الدارسين الشـعـريـين رفيق «جـيـرار جـينات»، عنيت به «تزفـيـتـات تودوروف» T.Todorov الذي لم يكتف بفتح أفقه على التاريخ فحسب، بل اخـتـرق كل النجوم الأدبية ليعـالج بشكل أوسع مجال الإيديولوجيات. فـتـودروف يتـجـاوز تصـور الشكلانيين الروس الذي يزعم أن اللغة الشعرية مستقلة ومنفصلة عن اللغة الممارسة يومياً ومجردة تماماً من كل تكييف تاريخي، فعلى عكس هذا يعيد تودوروف وظيفته التبليغية ومن ثم ينظر إليه بحـسـبـانه أحـد الوسـائط المفـضلة التي يفـضلهـا، ويمكن للناس أن يتـقـاسـموا القـيم ورؤى العـالم التكويني gynetique الذي انتـصـر له أو لأولئك الذين - على غرار لوسيـان غولدمان L.Goldman - رفضوا التخلي عن الأفق التاريخي.

فقد فرض في خاتمة المطاف نفسه بشيء التـأخر، وقد أفضى ذلك إلى إنشاء معهد النصوص والمخطوطات الحديثة I.T.E.M في 1982، يضم فريقاً كـامـلاً لا ينفك يأخـذ في الاغـتـنـاء، مكوناً من مختصين في الأدب ينكبون على مـا اصطلح بـ«النقـد التكويني الداخلي والخـارجي للنصـوص الأدبية»(3). وهذا المعهد التابع للمركز الوطني للبحث العلمي C.N.R.S يعمل في شكل صاروخ ذي عدة طبقات، إذ إن هناك التكوينية النصية التي تعنى باسـتـعـادة «البـعـد الثـالث» للنص المطبوع، كما تعنى ببعد سيرورة تبلوره وكـذا بالحـركـيـة الخـاصـة بالكتابة. وهذا يتطلب منها الاضطلاع بالنصـوص ومـا قـبل النصـوص والمسودات والمراجع من حيث ماديتها وتصنيـفـاً لهـا انطلاقـاً من بعض القرائن والشواهد.

لقـد نشـر «لويس هي» L.Hay في عام 1979 كتاباً هو عبارة عن برنامج عـمل عنوانه «دراسـات في النقـد التكويني»(4) سـعى فـيـه إلى جـعل العديد من المختـصين من شـعـراء ومحللين نفسانيين وعلماء اجتماع نقدي يتحلقون حول الموضوع نفسه، المخطوط، وقد تجاوزت الأبحاث هذا

إطار الدراسات الأدبية بانفتاحها على تساؤلات حول فعل الكتابة نفسه الذي يستدعي تضافر جهود علماء الأعصاب، وعلماء الأعصاب من الناحية النفسية، وعلماء المعرفة ودارسي المخطوطات. وهذا هو الوجه الثاني لتوالد هذه الفرق البحثية مع مرحلة البنيوية، والإدارة في تخليص النقد الأدبي من عزلته وجعلته يتواصل مع التخصصات الأخرى التي غالباً ما يتعذر توقعها. ذلك أن النقد التكويني الجديد من تجديد قراءة النصوص وذلك بإجلاء وإظهار السيرورات التي أفضت إلى إنتاجها وصياغتها. فهو من هذا الباب، قد ساهم في هذه الرجة الكبرى التي أحدثتها القطيعة البنيوية في سعيها إلى استقرار أشكال المنطق الأخرى التي تسري في النص، غير ذلك المنطق المتمثل في «الخطية» Linearite.. أي تسلسل الكلام.

استيعاب البرنامج

لئن كان البنيوية قد أخذت في الاختفاء من الأفق النظري منذ عام 1975، فإنه لا ينبغي أن نحكم عليها بأنها قد تجاوزت مرحلة الاحتضار، صحيح أن فكرة انحرافات كبرى قد أصابت المثل البنيوي أو زعزعته أيما زعزعة بيد أن الطموحات المبالغ فيها لم تعد واردة، وإن التواضع أمر مطلوب منه ليتعين علينا أن ننزل هذا المثل Paradigme في تاريخيته حتى نقوى على التمييز بين ما هو من قبيل العرضي والظرفي وما هو من قبيل الإجابة ذات الغاية العلمية في فترة محددة، كما ينبغي علينا حصر القفزات الضرورية التي حصلت بفضل الزخم النظري الذي وسم المرحلة البنيوية.

إن تاريخ المثل الفاتح المنتصر إنما يخضع لمجرى زماني يقفز به إلى القمم الشامخات، ثم يهوى به إلى الثرى كيما يستسلم بعد ذلك لمجرى التاريخ البطيء الصامت، إذن لا يجب علينا أن نعتقد أن هذه الجلبة كانت عديمة الجدوى وأن الأنوار الاصطناعية لم تكن سوى مجرد سراب.

إن ما بقي من هذا كله صورة مرحلة غنية ومثمرة جداً ومكاسب قد غيرت - لفترة طويلة - رؤيتنا للعالم كما غيرت شبكة قراءتنا، إن هذا البعد لا ينتمي إلى مجال الموضات العابرة اللافتة للأنظار، بل هو من قبيل وظائف الهضم والاستيعاب في مجال تطور العلوم الاجتماعية، فالعودة إلى البنيوية يجب من حيث الوجهة، أن تتحاشى ما كان يدعو إليه التوسير Althusser - بناء على نصيحة لينين - عندما كان يهيب بالتفكير في الحالات القصوى، بل على عكس ذلك، إن ضربات هذه العصي المعوجة من جهة (البنى وحدها) وضرباتها من الجهة الأخرى (الفرد وحده) لها مساوئ سمجة تتمثل في كونها لا تحيط بما هو أساسي جوهري: التفاعل بين الجهتين أو الطرفين وعدم الاعتراف بمزايا المرحلة السابقة، التي هي منطقة غامضة معتمة مجهولة عن قصد كي يلقي عليها حجاب النسيان،

ومن ثم التوجه بكل حرية صوب الاتجاه المعاكس مع ما يصحب ذلك من إرهاب فكري سبق أن طغى في الفترة السابقة. لذا يجب أن نأمل - بمعية مارك غييوم M.Guilaume - الدخول في «المعهد الجيولوجي للعلوم الاجتماعية، وقد استأنست بالعلوم الدقيقة»(5). حينذاك تكون العلوم الاجتماعية قد شاهدت - مع البنيوية - أول طبقات تراكمت منذ طبقة أ. كونت A.Cnot، وهذا الأمر في حد ذاته ذو بال، وإن نحن نظرنا إلى البنيوية بمعزل عن آثار الموضة اللصيقة والمحائية لها، فإننا سندرك بأنها لا تزال ذات أثر بين وتسري في كثير من البحوث في جميع المجالات: «إنها ظاهرة ذات طوابق» على حد تعبير مارسيل غوشي M.Gauchet.

ذهنية مزمنة

حقاً أنه يجب علينا أن نميز بين الظاهرة البنيوية بوصفها إغواء لبرنامج يسعى إلى توحيد حقل العلوم الإنسانية، والمناهج الخاصة التي أنابت عن هذا الأمل في كل مجال من المجالات العلمية بحسب موضوعه وموقعه الخاص في الحقل العام للجامعة والبحث مع ظواهر التنافس الحقلي والمعارك التي تنشب من أجل تبوء الزعامة والهيمنات المؤقتة ومراكز الريادة والتحالفات التكتيكية التي جعلت الميدان الجامعي يتحول إلى معترك تتصارع فيه الإنسانية والعلوم الاجتماعية، وبين الحداثة والتقليد. فمن حيث وجهة النظر هذه، تميزت البنيوية بالمعركة التي جسدتها بالنسبة إلى التاريخ الفرنسي كله للنصف الثاني من القرن العشرين: «هناك ذهنية بنيوية تبدو لي بمثابة مكسب دائم يقترن عندي بمكسب القرن برمته. ولا علاقة لهذه الذهنية بالإخفاق المحلي أو باستفادة النماذج البنيوية التي تم توظيفها في المجالات الخاصة»(6).

وعلى نحو غامض، وإن بشكل أعمق، فإن هاجس الدقة والرغبة في الإطاحة بالإنسان الدالة، تحدو العمل الفكري المعاصر، وهذا الدليل قاطع على الاستيعاب البين للمطلب البنيوي، وذلك حتى لدى أولئك الذي يستشعرون الحاجة إلى رفض هذه المرحلة والتصريح بموتها المبرم.

إن إدغار موران E.MORIN الذي حارب منذ البداية النجاح البنيوي الذي نعته بالسراب من حيث زعم البنيوية المبالغ فيه الداعي إلى تذويب الإنسان في مقولات ترى بأنها علمية - يعترف، في مستوى من المستويات، ببعض فضائل المثل البنيوي الإبستمي، وفي الباب، يقر موران بمكاسب ثلاثة لهذا التيار الفكري - تشديده على فكرة البنية، والنقد الجذري للوغوس Logos الغربي («العقلانية الغربية) وأخيراً تأسيسه للرمزي باعتباره من أمهات الأنساق والنظم. وهكذا تمضي الموضات، موضوع دراسة البنيويين المفضل، ولكن البنيوية تظل قائمة بوصفها أفقاً نظرياً عظيماً بالنسبة إلى العديد من الدارسين.

هذا ويبين تنوع استخدامات المنهج البنيوي من قبل تخصصات ذات الموضوعات المختلفة جداً، ومن قبل باحثين يوجدون في مواقع أيديولوجية متضادة كل التضاد مثل جان ماري بونو J.M. Benoist الليبرالي وموريس غودليي M.Godelier الماركسي، قل يبين هذا التنوع بأن دفن البنيوية الصاخب لا يجب أن ينسينا الخصوبة الخفية الباقية في هذه الثورة التي حصلت في صلب العلوم الإنسانية، والتي أضحت مكسباً لا يتحدث عنه بعد أن حصل الاستيعاب والتمثل.

دراسات

- نجيب محفوظ.. رجل مسرح

د. عطية العقاد



المسرحي..
نجيب محفوظ

بقلم: د. عطية العقاد (الكويت)

بين القصة والمقال كان التأثير واضحاً على أعماله التي انتمت إلى مسرح الأفكار

مازال الاهتمام بأدب الأديب العالمي نجيب محفوظ قائماً منذ فوزه بجائزة نوبل 1988 في الأدب. إلا أن معظم الدراسات التي تناولت أدبه تجاهلت إنتاجه المسرحي، ولا نكاد نجد غير إشارات، أو شذرات عن هذه الأعمال لا تعطينا الصورة الحقيقية لها، أو تقربنا منها. وعدم التفات النقاد إلى هذه المرحلة بشكل واف، أفقدها التأصيل النقدي لها، ومن عجب أن نجيب محفوظ نفسه لا يعتد بهذه الأعمال، وكأنه يسقطها من حسابه، مع وجود الحاجة إلى إيضاح خصائص هذه الأعمال، لأن هذا الجانب من إبداعه لم ينل حظه من الانتشار، بالقدر الذي نالته الرواية أو القصة أو المقال.

ونجيب محفوظ لا يحتاج إلى التعريف به، ولكننا سوف نمر مروراً سريعاً على أبرز المحطات الإبداعية التي كشفت في النهاية عن عبقريته الأدبية، واكتساب اعتراف العالم أجمع بإنتاجه الأدبي.

بدأ نجيب محفوظ حياته الأدبية شاعراً، لكنه لم ينشر إنتاجه الشعري، واكتفى بنشر أحداثه في سياقات وحوارات قصصه ورواياته، ثم كتب المقال الأدبي والسياسي.

وفي محاولات نجيب محفوظ المبكرة تنوعت أعماله من القصة القصيرة في أواخر الثلاثينيات إلى الرواية، حيث كتب ثلاث روايات شبه تاريخية، تصور أوقات التحدي والتغيير في مصر القديمة. وفي خلال الأربعينيات انتقل إلى مرحلة

استشكاف مجتمعه المعاصر في سلسلة من الروايات الواقعية، وغني عن البيان أن تلك الأعمال هي التي وضعته في الصفوف الأولى، وكانت سبباً في شهرته في جميع أنحاء الشرق الأوسط. أما مضامين أعماله فقد تخلت عن فكرة القدرية والأخلاقية والمادة في «القاهرة الجديدة» (1945)، و«بداية ونهاية» (1949)، إلى السخرية والتهكم من حياة سكان القاهرة النابضة بالحياة والمثيرة في «خان الخليلي» (1946)، و«زقاق المدق» (1947)، وأدى هذا إلى (رصد ظاهرة) التصوير الذي يبلغ مرتبة السيرة الذاتية للتغيير العام في الطبقة البرجوازية المسلمة بمصر في الثلاثية، «بين القصرين» (1956)، و «قصر الشوق» (1957)، «السكرية» (1957). وفي هذا العمل الكبير يظهر بعض الشخصيات التي تلجأ إلى الحياة المزدوجة، متظاهرة بالجدية والتدين، في حين أنها في السر تمارس مذهب المتعة. وأعمال محفوظ الواقعية في تلك الفترة، بكل ما تحفل به من تألق ودراما، وومضات من فكاهة، وخشونة ورقة، تتميز بكآبة ونظرة متشائمة، وهي تقدم حياة مأسوية مشكوكاً في هدفها، لأنها على ما يبدو يحكمها الزمن، وقدر جائر لا يهتم، هذا بالإضافة إلى السيناريوهات السينمائية التي كتبها نجيب محفوظ. وفي الستينيات كتب نجيب محفوظ روايات قصيرة «اللص والكلاب» (1962)، «السمان والخريف» (1963)، «الطريق» (1964)، «الشحاذ» (1965)، «ثرثرة فوق النيل» (1966)، و«ميرامار» (1967).

هذه الروايات تصور عجز واكتئاب المصريين الذين يحاولون فهم ماضيهم ومجتمعهم. وقد استبدل بالفكاهة والحيوية النابضة في أعماله الواقعية المبكرة تبرماً بالعالم وإحساساً بعدم الأمان وفقدان الغاية، على طريقة «كافكا»، فالأشخاص سلبيون غير مسؤولين، والنفوس ضائعة في قفار من الخوف والإحباط، حيث ضاعت المسؤولية، وأهمل الطموح، وتعذر الدفاع عن الوطنية.

وبعد حرب 67 تحولت كتابات نجيب محفوظ إلى غضب، وغير في تكنيكه في الكتابة، ولجأ إلى الغموض والرموز والإشارات، فكتب مجموعة من القصص الحافلة بالكوارث، مثل «تحت المظلة» (1976)، بالإضافة إلى عدد من المسرحيات الغامضة موضوع هذه الدراسة.

وهكذا يمكن رصد المراحل التي مر بها نجيب محفوظ في كتاباته الأدبية بثلاث مراحل على النحو التالي:

المرحلة التاريخية: عبث الأقدار 1939، رادوبيس 1943، كفاح طيبة 1944.

المرحلة الاجتماعية: القاهرة الجديدة 1945، خان الخليلي 1946، زقاق المدق 1947، السراب 1948، بداية ونهاية 1949، بين القصرين، قصر الشوق، السكرية (انتهى من كتابة الثلاثية قبل الثورة بثلاثة أشهر، ولكنه نشرها في الفترة من 1956 - 1957).

المرحلة الفلسفية: أولاد حارتنا

1958، اللص والكلاب 1962، السمان والخريف 1963، الطريق 1964، الشحاذ 1965، ثرثرة فوق النيل 1966، ميرامار 1967، المرايا 1971، الحب تحت المطر 1973، الكرنك 1969، حكايات حارتنا 1975، قلب الليل 1975، حضرة المحترم 1975، ملحمة الحرافيش 1977.

وكان نجيب محفوظ قد خطط لكتابة سلسلة من الأعمال المستوحاة من التاريخ الفرعوني تبلغ أربعين قصة، ولكنه فقد حماسه بعد القصة الثالثة.

دخل نجيب محفوظ عالم الرواية الواقعية بعد ذلك، فبدأ بكتابة «القاهرة الجديدة» 1945 توج أعماله الواقعية تلك بالثلاثية 1956 ـ 1957. كانت هذه الثلاثية عبارة عن قصة كبيرة حول الطبقة المصرية البسيطة منذ الحرب العالمية الأولى، انتقد فيها الأوضاع السياسية والاجتماعية. ويلاحظ في المرحلة الواقعية أن نجيب محفوظ قد تأثر تأثراً كبيراً بحي الجمالية الذي استوحى منه أسماء أعماله، واستمد شخصياته بتقاليدها وقيمها الأخلاقية ونظراتها السياسية من جوف هذا الحي.

ويقول نجيب محفوظ عن حي الجمالية:

«هذا الحي التاريخي الجمالية قيدني فترة طويلة في حياتي، ولم يكن سهلاً بالنسبة إلي أن أخرج من هذا الطوق. وعندما رغبت في ترك الحي، وجدتني أرجع إليه مرة ثانية، فإن هناك خيوطاً غير مرئية تربطني بهذا الحي وتسحبني إليه. إن هذا الحي هو مصر نفسها».

كان للحي الذي نشأ فيه نجيب محفوظ إذن وقضى فيه طفولته أثر كبير في أعماله سواء، المبكرة التي تأخذ الطابع شبه التاريخي أو أعماله الواقعية، حيث ترك هذا الحي بصمات واضحة على نجيب محفوظ في نظرته، وكان بمثابة النافذة التي يطل منها على العالم، ويقيس بها القدرات الإنسانية والنظم الاجتماعية والسياسية.

ارتبطت أعماله بالتاريخ الاجتماعي لمصر في الأربعينات، والمتغيرات التي طرأت عليه، وأعماله لهذا تعد مصدراً مهماً لمعرفة هذه الحقبة التاريخية وأحداثها.

استمر عطاء نجيب محفوظ إلى يومنا هذا بإسهاماته في صحيفة الأهرام. وإنتاج نجيب محفوظ على درجة كبيرة من الضخامة بحيث يصعب حصره والإشارة إليه في هذه الدراسة، خاصة أن جل همنا هنا هو الجانب الذي جاء على استحياء، والذي ربما يكون غير معروف في غير الأوساط المتخصصة.

المرحلة المسرحية

بدأت صلة نجيب محفوظ بالمسرح في فترة متأخرة جداً، وبالتحديد بعد أعقاب النكسة الحربية التي تعرضت لها مصر في سنة 1967.

كتب في هذه السنة خمساً من المسرحيات ذات الفصل الواحد، مع مجموعة قصص أخرى عرفت باسم «تحت المظلة»، ولكنه عندما اتجه إلى

كتابة الدراما المسرحية لم يستطع التخلص من أسلوب القصة القصيرة، وهذا ما دعا الأستاذ جلال العشري إلى أن يقول:

«لنتفق إذن على أن مسرحيات نجيب محفوظ التي ضمنها مجموعته الأخيرة «تحت المظلة» تدخل في باب القصة القصيرة، وإنها إن ارتكزت على شكل الجدل والحوار وصراع الأفكار، وتزيت بزي التعليمات المسرحية، فإن هذا جميعه لا يجعل منها فناً مسرحياً بالمفهوم الاصطلاحي لتعبير الفن المسرحي.. لا نكاد نحس بنبض الشخصية، ولا بعفوية الحوار، ولا بسخونة العلاقات، ولا بدموية الصراع، ولا بضجيج العلاقة بين الرجل والمرأة، ولا بشيء من هذا الذي يجعل من المسرح صورة مصغرة للحياة باعتبار أن الدنيا مسرح كبير».

وكذلك نجده قد تأثر بأسلوب المقال من ناحية أخرى، وهذا ما يجعل مسرحياته تنتمي إلى مسرحيات الأفكار التي بدأها «أبسن» واستقل بها «برناردشو» حتى أصبحت مسرحياته فهرساً لأفكار، مثل تأجير المساكن في الأحياء القذرة، الدعارة، العسكرية، الزواج، التاريخ، السياسة الجارية، المسيحية.. إلخ.

كذلك قد فعل نجيب محفوظ في محاولته المسرحية، بل نكاد نلمح تشابهاً لأحد أسماء مسرحياته التي أسماها «مشروع للمناقشة»، ومعروف أن لشو مسرحية تحمل اسم «مناقشة»، كما أنه فعل مثلما فعل شو في رسمه لشخصياته التي جعل معظمها تفكر وتتحرك تبعاً لأفكاره التي تسيطر عليها، بل هي في الحقيقة كثيراً ما كانت مجرد أجهزة متحركة تفرد أفكار وخطابيات، تفتقر إلى السمات الإنسانية، وتحولت إلى مجرد أبواق، تفتقر إلى العناصر الدرامية التي يمكن أن تثيرها، فليست هناك تعقيدات ناتجة من الدوافع النفسية المتداخلة، ولكنها تعاني حسن الانضباط والإتقان، شخصيات فاشلة في تحقيق إنسانيتها، بما فيها من تردد، وسكوت وتوقف وخلط في الكلمات، أو تحفظ في الأقوال، فالشخصية الإنسانية تحمل عيوباً، ولكن شخصياته لا تحمل عيوباً، ولكنها تمثل أفكاراً كاملة.

هذا ما يخص مسرح شو، وواضح أن نجيب محفوظ لم يبتعد كثيراً عن هذا النوع من المسرحيات الذي يطلق عليه مسرح الأفكار، ولكن مع ذلك فإنه لا يستطع أن يقترب بالفكرة التي يطرحها في أعماله من أذهان الجمهور، لأنه لجأ إلى الرمز والتجريد الجاد، وإن كنا نلمح في رواياته غزلاً واضحاً للمسرح من حيث اعتماده على الحوار في مواقف كثيرة، خاصة في تلك المواقف التي تواجه فيها الشخصيات بعضها، بالإضافة إلى ممارسته المبكرة للدراما السينمائية فيما كتبه من سيناريوهات عديدة للأفلام، إلا أنه عندما أراد أن يكتب الدراما المسرحية وقع أسير المقال من ناحية، وتكنيك القصة القصيرة من ناحية أخرى، وهذه السمة نجدها في أعمال الكاتبين

الروسيين انطون تشيخوف وبصورة خاصة عند مكسيم جوركي.

هناك رأي لنجيب محفوظ حول هموم المؤلف المسرحي، من حيث عدم تعامله المباشر مع جمهوره، مثل القاص، ولكنه يضطر إلى الوسيط - الممثل والمخرج وباقي عناصر العرض المسرحي - الذي قد يشوه العمل وقد لا يجد الكاتب نفسه بالمرة في هذا العمل، فهو يقول: المسرحية المؤلفة غير الإعداد، ولا يمكن للمخرج أن يتصرف فيها، يبقى حرام، وخصوصاً إذا كان المؤلف حياً، فلو كنت أخرج مسرحية لتوفيق الحكيم مثلاً أو لرشاد رشدي، فلماذا لا أتصل بهما وأتفاهم معهما. المخرج في رأيي يجب أن يكون تابعاً».

وفي رد على سؤال آخر قال: «المخرج هدفه أن ينجح النص، أما المؤلف فهدفه أن يحقق ذاته، والمخرج عليه أن يساعد المؤلف على تحقيق ذاته على المسرح والنقطة المحيرة، أن المخرج أحيان يجد نفسه في المسرحية، وأحياناً لا يستطيع المؤلف أن يفهم نفسه».

لذلك نلاحظ أن مسرحية «مشروع للمناقشة» قد ضلت طريقها إلى المسرح، وإنما كان مكانها الطبيعي هي الصحافة، وبين أعمدة النقد الفني تحت عنوان «هموم المؤلف المسرحي»، لأن هذا الرأي الذي صرح به نجيب محفوظ سنة 1966، حاول أن يجعله مسرحية في سنة 1967، وكما هو واضح في هذا الحوار:

«المخرج: لكل رواية أسلوب خاص لإخراجها

الممثلة: ولكن الحب ضرورة لا غنى عنها

المخرج: إنه ضرورة حقاً، ولكن فرضه على المؤلف

المؤلف: هذا كرم منك إذا تذكرنا محاولاتك السابقة للوثوب فوق رأسي

المخرج: (ضاحكا) أنت تؤلف وأنا أفسر، فأنت حر في تأليفك وأنا حر في تفسيري

المؤلف: ولكني أعرف ما أريد قوله

المخرج: بل إني أعتبر ذلك من اختصاصي

ونرى أن هذه المناقشة تتكرر وتدور حول هذه النقطة التي انطلق منها كما نرى في الحوار التالي:

«الناقد: لا يمكن أن تترك لخيالك العنان مادمت مرتبطاً بمسرح ما وجمهور ما وإمكانات فنية محدودة.

المؤلف: أو في كلمة واحدة هي فبركة بلا زيادة.

الناقد: إنها محاولة صادقة للتوفيق بين خيالك الخلاق والضرورات بفبركة لا محيص عنها لتقول في النهاية ما تريد قوله وما يتطلبه الزمان والمكان وما يود الناس أن تقوله!

المؤلف: (بلهجة مزدرية) أصدق وصف للفن التجاري.

الناقد: الفن معاملة، والمعاملة نوع من التجارة، والنجاح وجه من وجوه المعاملة.

المؤلف: هذا يعني أنكم المؤلف لا أنا.

إنها فكرة جدلية ألبسها الكاتب زي

الشخصيات المسرحية تمثلت في هموم المؤلف المسرحي وما يواجهه من متاعب الوسيط من مخرج وممثل، ومطالب الناقد في العمل والجمهور أيضاً.

وهكذا نرى مسرحية «مشروع للمناقشة» هي فعلاً مناقشة فحسب، تفتقر إلى نبض المسرح وحركته وتطوره (مشروع للمناقشة) وهي فعلاً مناقشة فحسب، تفتقر إلى نبض المسرح وحركته وتطوره (وتدور في فلك المناقشات الجمالية الفلسفية)، وهذا ما يجعلني أضم صوتي إلى صوت الأستاذ جلال العشري، وأؤكد أن كاتب المسرح لابد أن يكون ملماً بهذا الحيز الضيق الذي يعتبر تلخيصاً للعالم، أو ركناً من أركانه، أو العالم كله، وهو الجزء المسطح البسيط الذي يعرف باسم خشبة المسرح، لابد للكاتب أن يعرف إمكانات هذه الخشبة وحدودها، وما يجري خلفها وفوقها، وفي أجنابها، بمعنى آخر أن يعايش المسرح ويشعر بأن هناك جمهور يحدق في هذه الخشبة وما يجري عليها، وأن هذه الجمهور يطالبنا بالتزام معين، هو الإحساس بالحياة تدب فوق هذه الخشبة، وأنه لم يأت ليستمع إلى ندوة بين ممثل ومخرج ومؤلف وناقد.

فالمسرحية لا تزيد علي هذه المناقشة، فالمؤلف يرفض في إصرار أن يغير قصة مسرحيته، أو حتى نهايتها، وشرح المؤلف الخطوط العريضة للمسرحية بأنها قصة رجل وامرأة يلتقيان في غابة، وفي الغابة أخطار لا حصر لها، فهما يبحثان عن مأوى يحميهما، ويجدان مأوى على درجة من الأمان، يحصنانه ضد أهوال لا حصر لها ولا عد، يمضيان أوقات الراحة في عناق حار، وفي لحظة من لحظات العناق الحار يسقطان جثتين هامدتين.

ثم يسأل الممثل أهذه مسرحية؟ أين البطولة فيها؟ أين الصراع الجبار؟ والممثلة تسأل أين النهاية المنطقية للحب الحار؟ ويتدخل الناقد أيضاً بسؤاله أي نوع من المسرحيات هي؟ ويأتي دور المخرج ولا يفوته السؤال عن كيفية إخراجها للجمهور، ويظل المؤلف عند رأيه لا يتزحزح، فإنه يرى أن لكل عصر مسرحياته وبطولاته وحبه وآماله، وله نوعه من الصراع، ويتساءل إذ كيف يميل إلى الأعمال التي تتناول القدر الأسطوري، والأبطال الخرافيين والأساطير، فهو يسخر من ذلك القدر الذي أصبح في نظره موضة بالية، والبطولة الخرافية مراهقة، لكن الممثل لا يعجبه هذا الرأي، ويصرخ طلباً للبطولة والصراع المجيد.

والممثلة تطالب بأن يكون لها دور فيه حب عنيف، وصراع ينتهي بانتصار الحب، والكل يذكر المؤلف بعمله القديم، و مجده القديم، كأنهم يطالبونه بأن يكرر نفسه.

«الناقد»: ويلزمني الوضوح الذي يمكنني من نقد العمل وتقديمه.

المخرج: أطالب بالحرية الكاملة للتفسير.

المؤلف: ماذا يبقى لي أنا؟

الممثل: أن تحقق لنا مطالبنا الفنية

العادلة في صيغة ناجحة تستحوذ على إعجاب الجمهور.

المؤلف: إنكم بحاجة إلى سكرتير لا إلى مؤلف.

وأهم ما يلفت النظر في هذه المسرحية أنه لا يوجد فيها حدث، هو جدال مستمر منذ أول المسرحية حتى آخرها يدور في فلك واحد، وليس هناك من حركة، أو تطور، ولو التقطنا أي جزئية من الحوار لوجدناه يدور في نفس المعنى بلا أدنى تقدم، ويتضح لنا أن المسرحية مجرد مقالة موزعة على عدد من الأفراد وليس الشخصيات، لأنه لا يوجد هنا شخصية بمعناها الدرامي، ويدور الكلام على لسان هؤلاء الأفراد الذين يكررون الكلام نفسه طول الوقت.

ولو عدنا إلى «نجيب محفوظ» في مجال آخر هو مجال الرواية، فإننا نجده على النقيض من ذلك، ففي رواياته استطاع أن يتغلغل إلى أعماق شخصياته، ورسمها بعناية فائقة، حتى تكاد تنبض بالحياة، ونشعر بأبعادها كاملة، كما لو كانت لحماً ودماً، كأنها تتنقل بين السطور، فلو نظرنا إلى بعض شخصياته في «بين القصرين» كياسين، أو السيد أحمد عبدالجواد، أو أمينة، أو في رواية «زقاق المدق» مثل الشيخ درويش، وحتى شخصياته الشاذة مثل زيطة، أو البوشي، لو نجدناه كان يعني بها عناية رائعة، فجاءت شخصياته حية لها أبعادها المتكاملة حتى نكاد نراها تتحرك أمام أعيننا بين السطور.

وعندما تتاح لـ «نجيب محفوظ» فرصة الدراما يعجز عن أن يهب شخصياته الحياة ويحولها إلى مجرد أصنام ذات أبواق، ولكننا لم نسمع أي صوت لهذه الأصنام، لم نسمع سوى صوت نجيب محفوظ يتكلم من وراء كل منها.

ومع أن طبيعة الرواية تستدعى أن يتدخل الكاتب ليقدم لنا شخصياته وانفعالاتها، إلا أنه كان ذكياً رشيقاً في عالم الرواية، يقدم لنا الشخصية وسريعاً ما يتلاشى هو ويتركنا معها لتقوم هي بتقديم أفعالها لنا.

أما في المسرح فإنه لم يستطع أن يصل فيه إلى ما وصل إليه في الرواية. وفي نهاية مسرحية «مشروع للمناقشة» نجد «نجيب محفوظ» يخاطبنا على لسان المؤلف، أو المؤلف على لسان «نجيب محفوظ»:

«المؤلف: (محادثاً نفسه) تعب وعذاب وها هي النهاية، من يدري بمتاعب الخلق إلا من يعانيه؟ ثم لا يكفيه ذلك فتتمرد عليه مخلوقاته، وأي تمرد!، تعيب خلقه، تعيبه بكل جهل وقحة، وتذكرة بعمله القديم كأنه عاجز عن تكرار نفسه، تتهمه بالكسل وهي الخامة العاجزة عن تفهم الجديد، وتبين مزاياه، هل يكمل الخلق إذا جاء هوى المخلوق؟ وقد تدرجت معهم من البسيط إلى المعقد وهاهم ينعتون البسيط بالجلال والمعقد بالتفاهة، عقول قاصرة فكيف يمكن أن يتمموا الرحلة الطويلة معي؟!».

وتنتهي مسرحيته «مشروع للمناقشة»، التي لا تتمتع بالحركة مثل مسرحية «يميت ويحيى»،

بالإضافة إلى أن شخصياتها جاءت باهتة، وقد أطلقنا عليها اسم شخصيات تجاوزاً، حتى الكاتب نفسه ربما اعترف بهذا لإطلاقه على جميع أفراد مجردة على غرار أصحاب المذهب التعبيري، أسماء لا تزيد على الفتى والفتاة أو المرأة والرجل.

قلت مع أن مسرحية «يميت ويحيي» تتمتع بالحركة إلا أنها تكبلها الفكرة التي أراد الكاتب أن يناقشها، وكانت نتيجة للهزة العنيفة التي تعرضت لها مشاعرنا بعد نكسة 1967، فقد أصاب الناس نوع من الذهول والدهشة، ودار في أذهانهم كثير من التساؤلات، ماذا حدث؟ وماذا يجري؟ هل هذا معقول؟ أمجادنا القديمة أين هي؟ وما فائدتها؟ وما هو موقف الاتحاد السوفيتي حينذاك من مصر؟ ولم لم يتدخل بصورة أكثر إيجابية؟ وبعد هذا كله ما العمل؟ وآلاف الأسئلة التي شغلت الناس وقتذاك، وخصوصا أنه بينما نحن غرقى في هذه التساؤلات، كان العدو على النقيض ممتلئاً ثقة، يتباهى بقدراته الخارقة ويشيع بأن دولته لا تقهر. وتحول الناس من الأسئلة إلى الهروب بانتقاد الذات إلى حد الماسوشية، وأصبحنا نتلذذ بتعذيب الذات. وسيطرت على الكاتب هذه الأفكار، فحاول أن يقول فيها رأيه لولا أنه كان لا يسمح لأحد بالتعبير عن رأيه صراحة في المحنة في ذلك الوقت لا له ولا لغيره على صفحات الصحف. فعمد نجيب محفوظ إلى الحيلة نفسها وهي توزيع مقالته أو أفكاره على عدد الأفراد في مسرحية، ولتكن من فصل واحد، وليكن اسمها «يميت ويحيى»، ولتكن رمزية وتجريدية، وفرصة يناقش فيها حقيقة النكسة، وهوي مواجهة الحياة بالموت. فأول ما نرى على خشبة المسح فتاة جميلة ترمز إلى الحياة تسير ذهاباً وإياباً بين النخلة والساقية، ومع ارتفاع الستار تترامى أصوات معركة بين اثنين آتية من ناحية اليسار.. شتائم وتهديدات وأصوات ضرب. ويأتي الفتى مدفوعاً بضربة قوية تفقده وعيه فيهزئ، في حين كانت الفتاة تتساءل لماذا نكبت؟

«الفتاة: ترى هل اكفر عن ذنب قديم؟ أو أنه بلاء مركب في دمي؟ أو أنها أخطاء تقع فلا تلقى إرادة صادقة لإصلاحها؟».

ويظهر الفتى متقهقراً مندفعاً بعنف، نتيجة لدفعة قوية تلقاها في الخارج، ثم يسقط تحت النخلة مغمى عليه. وهكذا تلقى الفتى الهزيمة، وأخذ يهزى بالآباء والأجداد، وعندما أفاق من هذه الضربة لم تطب له الحياة، وانتابه ضيق شديد، في حين تحاول الحياة أن تشده إليها.

«الفتاة: ليتك تقنع بصدري ملاذاً لك من متاعب الدنيا

الفتى: ليت ذلك في الإمكان».

ذلك لأن الفتى لا يستطيع أن يهنأ وظهره مثقل بالهزيمة. ويشتد النزاع بين الفكرتين الموت الكريم أو الحياة الذليلة.

«الفتاة: ولدى زلة قدم يهال التراب على رجل من الرجال.

الفتى: والصرخات المدوية تتوارى في أعقابها الفئران في الجحور، ولذة التساؤل المفعم بالقلق أمام احتمالات الحياة والموت».

قد قلت إنه نزاع بين فكرتين، لأنه حتى الآن لم نتعرف إلى إحدى الشخصيتين، ولم نعرف طبيعة العلاقة بينهما، مجرد فكرتين التقتا في هذا المكان. ويظل الفتى الجريح في مكانه، وإن كان المؤلف لم يعطنا فرصة التعرف على شخصية الفتى، حتى وهو يفكر في الخلاص من هذه الهزيمة، وكل ما هناك نقاش يدور حول الفكرة نفسها، ولو التقطنا أية جزئية من الحوار لوجدناه لا يخرج عن النطاق.

«الفتى: ونبض القلب بزهو النصر المؤسس على الحق والكرامة.

الفتاة: أنت أناني، زهدت في بعد شبع. وشاقتك رائحة الدماء.

الفتى: إني أحبك ولكني أكره أن أتمرغ في التراب».

ويستمر الحوار على هذا المنوال دون أدنى تقدم، فليس هناك فعل، سواء أكان مباشراً أم غير مباشر، وإنما حواريات تدور حول الفكرة الفلسفية، فكرة الحياة والموت، وتظهر معها حالة الماسوشية التي وصلنا إليها، وإن كانت تعتبر غمزاً سياسياً من ناحية عدم جدية استعدادنا للمعركة التي خضناها ضد إسرائيل.

«الفتاة: لقد أشعلت غضبه بمزاحك.

الفتى: المزاح من آداب حياتنا فكيف يكون جزائي ضرباً أليماً موجعاً».

ثم يعود الحوار مرة ثانية إلى فكرة الموت والحياة بشكل يبعث على الملل:

«الفتى: أيسرك أن أرضى بالهزيمة؟

الفتاة: أرض بأي شيء إلا الموت.

الفتى: وأعود إلى اللعب السعيد وقلبي يحترق بنار الهزيمة».

ولم تتحرك الأحداث، غير أنه يدخل المسرح شخص يدعى أنه طبيب، جاء يعالج الفتى من جراحه، ولكنه لا يملك إلا الدواء السلبي والنصيحة المستحيلة. ونرى هنا أيضاً تأثره الواضح بالتعبيرية الألمانية.

«الطبيب: إنه دواء واحد لا بديل له، هو أن تسير إذا سرت على يديك، أن تسمع بعينيك، أن ترى بأذنيك، أن تتذكر بعقلك، وأن تعقل بذاكرتك».

ثم يسلمه لشخصية ثالثة تفد علينا، وتعرف بالعملاق، ويفرض هذا العملاق نفسه على الفتى وللعملاق شروط أيضاً لقاء تعاونه مع الفتى. يخيل إلى زنه قد عرف من هو هذا العملاق الذي يقصده الكاتب.

«العملاق ولا أن تصادق شخصاً قبل موافقتي، فقد يكون لي عدواً.

الفتى: واحد وواحد يساويان اثنين.

العملاق: ولا أن تعادى شخصاً قبل الرجوع إلى فقد يكون لي صديقاً».

ويتعرف العملاق على صوت العدو، ويكشف أنه قريبه من ناحية الأم، وتفاقمت المخاطر كلها على الفتى، وقرر أن يثبت لها ويقاوم،

ويلقاه شحاذ هارب من بلاد العملاق الذي اسماها الملجأ الذي يسير بنظام مبالغ فيه، نظام بلغ حد الهوس، النظام الذي جعل الإنسان يفقد فيه إنسانيته، وتحول إلى مجرد ترس في آلة كبيرة، ففضل الشحاذ التسول على هذه الحياة التي تسلب فيها الحرية، بل تسلب فيها إنسانية الإنسان أيضاً.

ويقرر الفتى أنه لا مفر أن يواجه عدوه بنفسه وفي وعيه تاريخ أجداده وأمجادهم. وقد توصل في نهاية المناقشة أن الموت قد يهب الحياة.

«الفتى: ينابيع الحياة الحقة مهددة بالجفاف، أشواق القلب الخالدة يساومها الضياع، سحقاً للوحشة التي تذبل فيها معاني الأشياء، إني ذاهب..».

وإذا انتقلنا إلى مسرحية «التركة»، فإننا نجده يدور فيها حول فكرة التراث بجانبيه إلى الروحاني والمادي، ومؤدي هذه الفكرة إلى أن الركون إلى الهروب عن طريق الغيبيات، دون الأخذ بالأسباب، جعلنا نخسر المعركة مرتين، في حين أن الماديات تستمد من شطارتنا السطحية التي ليس لها سيقان، والتي تعتبر نوعاً من الهروب. ويرى الكاتب هنا في الفلسفة المثالية، أنها نوع من الهروب من الواقع، حتى إنه ربط بين الوالي والداعر. هذا يعتمد على الفكر الغيبي ويصدره، وذاك يبيع الخمر، وكلاهما غير مقطوع الصلة بالآخر، فالداعر ابن الوالي. والمعجزات في عصرنا هذا لا تخرج من بيوت الزهاد، وإنما خرج من المراكز العلمية الحديثة والقدرة على توظيف التكنولوجيا المتطورة في التصنيع.

هذا ما رمز إليه الكاتب بحجرة ذات طابع عتيق في بيت قديم يقع في حي متهالك، تلك الحجرة العتيقة كان يسكنها ولي من أولياء الله، وعندما شعر بدنو أجله قرر أن يترك البيت بعد صلاة الفجر، وأن يلاقي ربه في الخلاء وفاء بنذر أوجبه على نفسه من قبل، ولكنه قبل أن يغادر بيته ترك وصية إلى غلامه تتلخص في أن يرسل الغلام في طلب ابنه الضال ليسلمه التركة، وكان والده يعلم أن ابنه من الضالين، يلهو في الخمارات ويصاحب العاهرات، لذلك ترك له شروطاً في سبيل الحصول على هذه التركة، وقد قال لغلامه سيجيء غارقاً في الضلال، صاحباً معه قرينة سوء. وبالفعل يضجر الفتى ومع الفتاة، وكلاهما طامع في الثروة.

«الفتاة: آه لو يتحقق حلم الثروة

الفتى: وتتحول الخمارة الصغيرة إلى ملهى ليلي عالمي

الفتاة: والمغامر الهاوي إلى قواد دولي!».

وعندما سلمه الغلام مجموعة من الكتب الصفراء، وذكره بوصية أبيه، وهي أن يستوعب ما في هذا الكتب، وعندما كان يقلب الفتى في هذه الكتب، عثر على رزمة من الأوراق المالية، وسرعان ما نسى الكتب حتى داست الفتاة عليها من شدة اللهفة على الأوراق المالية. ويعود الصبي ويذكره بألا ينفق منها مليماً واحداً قبل أن يستوعب ما في هذه الكتب، ولكن الفتى يضرب بالوصية عرض

الحائط. وفي لحظة النشوة هذه يدخل رجل يدعى أنه من رجال الشرطة، ويتهم الولد بقتل أبيه.

الفتى: وماذا تريد حضرتك؟

الرجل: جئت لأذهب بك إلى القسم.

الفتى: لماذا؟

الرجل: أنت متهم بقتل أبيك».

إن هذا الرجل يذكرنا بنابليون عندما دخل مصر، وادعى الإسلام للنهب باسم الدين، وقد اجتمع بعلماء الأزهر تحت هذا الستار. وكما انطلت الحيلة على رجال الأزهر وقتذاك، فإنها انطلت هذه المرة أيضاً على الفتى واستطاع أن يسطو على ماله.

«الفتى: من حضرتك؟

الرجل: هل أنت ابن ولي الله؟

الفتى: نعم ولكن من حضرتك؟

الرجل: مخبر من قوات الشرطة».

وبهذه الصفة أخذ يهدد الفتى، حتى أقسمخ معه التركة. وفي اللحظة التي يستدير فيها الرجل متجهاً إلى الباب لينصرف، إذ بالفتى يمسك بمطواة ويحاول طعنه بها، ولكن الرجل كان يتوقع منه حركة غدر، فيتفادى الطعنة ويقبض على معصمه، ثم يلكمه ويسقطه على الأرض، ثم يجيء بكرسي فيجلسه عليه، ويخرج من ملابسه حبلا ويكبله بمهارة قبل أن يفيق من اللكمة، ولم ينس أن يكبل الفتاة كذلك، ثم أخذ التركة كلها وانصرف.

ويفيق الفتى ليجد نفسه مكبلاً، وكذلك الفتاة، فيصرخان وليس من أحد يسمعهما، حتى حضر الغلام ورآهما مكبلين، لكنه لم يقدم لهما أية مساعدة طبقاً لوصية الشيخ الذي قال له: إذا لم يستفد من هذه الكتب فلا مساعدة له.

ويقضيان منتظرين أن يتدخل أحد لإنقاذهما، وبينما هما في فترة الانتظار هذه يكشف لنا الكاتب بأن الابن امتداد لأبيه على الرغم من اختلاف مهنتيهما.

«الفتاة: ماذا كان رأيك في أبيك؟

الفتى: كان دجالا كوحيده.

الفتاة: حدثونا في كل موضع عن كراماته.

الفتى: حارة مخبولة مسطولة.

الفتاة: لكن الطمأنينة التي بثها في القلوب حقيقية.

الفتى: رد إلى ثروتي وأنا أغرقك في بحر من الطمأنينة».

وتدور أحداث المسرحية في ضوء هذه الفكرة: إنه لا معنى للتراث الروحاني، ولا ترجى منه فائدة بدون الوعي الصحيح به، وعدم الوعي بهذا التراث، أو التماهي في قيم أخرى بعيدة لا تمت بصلة إلى معتقداتنا وتقاليدنا وأعرافنا، هو أول طريق الضياع والضعف، ومن ثم نتساوى مع الآخرين، وتنتصر الحيلة، حتى إن الاستعمار عندما دخل ذلك البيت العتيق في صورة لص احتال بالوسيلة نفسها، ولكنه في حقيقة الأمر يرفضها، فهو يحترمها، لكنه لا يؤمن بها، ودخل اللص نفسه بوجه آخر ومعه رجال الشرطة إلى البيت نفسه يريده، وقد فوجئ أن له وريثاً، وأيضاً رفض هذه القيم.

«المهندس: لا حاجة بي إلى الأثاث.

الفتاة: والكتب التي صنعت

المعجزات؟

المهندس: لدي ما احتاج من كتب ومعجزات!».

وظهور المهندس هنا رمز للفلسفة المادية والفكر الاستعماري الغربي، وهو اللص نفسه الذي ادعى أنه مخبر، ولكنه جاء في زي أنيق، وصاحب لقب مهندس، ومن أكبر رجال الأعمال. جاء مؤيداً بسلطة الشرطة ليأخذ بيت الزاهد، ويقيم مكانه مصنعاً للأجهزة الإلكترونية. المقصود من هذه المقابلة هو ترجمة النظرة المادية للغاصب الذي يرى أن القيم الروحانية لا تعدو أن تكون مجرد دجل لا يؤمن بها العلم.

«الفتاة: اغفر له تهوره يا سيدي المهندس إكراماً لذكرى أبيه الطيب!

المهندس: ليرحمه الله رحمة واسعة.

الفتى: أكنت تؤمن به؟

المهندس: كنت أحبه».

هكذا ردت الفلسفة المادية، أو الفكرة المادية؛ إنه يحترم الفكر الغيبي، ولكنه لا يؤمن به، ولا مانع إذا دعت الضرورة إلى استخدامه من أجل الاحتيال والسرقة، وهذا ما يتضح لنا في نهاية المسرحية عندما يربط الكاتب بين الداعر والوالي.

«المهندس: وأنت.. ما مهنتك؟

الفتى: صاحب خمارة.

المهندس: (ضاحكا) لست مقطوع الصلة بأبيك، فالناس يقصدون الخمارة طلباً للطمأنينة أيضاً».

ويحذر الكاتب هنا من مغبة الاستناد إلى القيم الروحانية فحسب، خاصة في التعامل مع الآخر الذي يراها مجرد خرافة، وأنها أصبحت من مخلفات الزمن وأن الحياة لا تتعامل إلا بالماديات ولا سيما الحياة العصرية. ويرتكز الصراع في المسرحية كما هو واضح، على القيم الروحانية والقيم المادية التي لا يتورع أصحابها عن استخدام أقذر الحيل للوصول إلى أهدافهم، ويدنسون في طريقهم كل ما هو نظيف وطاهر. وإن علينا أن نتمسك بالقيم الروحانية جنباً إلى جنب مع مواكبة التطور العلمي في مواجهة الآخر، إذا أردنا أن نحمي أنفسنا من أطماعه.

«الفتى: ولكنك لم تؤمن به؟

المهندس: (ضاحكا) كان يقول ي «الطمأنينة هي هدف النفس البشرية «فأقول له» بل التقدم يا مولانا ولو بالجهد والقلق.

الفتى: ولو بالاعتداء والنهب!».

وعندما وجد الفتى نفسه أنه سيخرج من الموقف صفر اليدين، وافق على بيع البيت للمهندس، عملاً بنصيحة الفتاة، وتنتهي المسرحية بفتح محضر للتحقيق فيمن سرق الثروة.

أما مسرحية «النجاة» فإنها تدور حول فكرة الصراع بين الحب والموت التي قال عنها المؤلف في مسرحيته «مشروع للمناقشة» إنها قريبة الشبه من المثال الذي رسمه خيال المؤلف المسرحي في مشروع للمناقشة، فهناك قوى تطارد امرأة حتى تجعلها تقتحم شقة رجل عَزَب، وتطلب منه الحماية، ومع أن الاثنين يجهل كل منهما الآخر، إلا أنهما يرتبطان

بمصير واحد.

ولو عدنا إلى قصة «مشروع للمناقشة» فسنجدها متشابهة تماماً كما قال المؤلف: يلتقيان في غابة، في الغابة أخطار لا حصر لها فهما يبحثان عن مأوى يحميهما، يجدان مأوى على درجة من الأمان، يحصنانه ضد الأهوال. يمضيان أوقات الراحة في عناق حار، وفي لحظة من لحظات العناق الحار يسقطان جثتين هامدتين، فالنجاة تكون هي نفس القصة بالضبط، فنحن نلتقي برجل وامرأة كليهما حبيس شقة مغلقة يحاصرها رجال الشرطة، أما المرأة فهي هاربة ومطاردة تلجأ إلى شقة هذا الرجل طالبة منه الحماية، دون أن ندري ما جريمتها بالضبط، المهم أنها تهدد الرجل بالانتحار إن هو أبلغ عنها أو أسلمها إلى الشرطة. ويأتي صديق للرجل في زيارة على غير موعد، ويدور بينهما حوار نعرف منه أن الرجل يخشى على نفسه من الشرطة، لإخفائه المرأة، وأشياء أخرى لم نعرف ما هي على وجه التحديد حتى نهاية المسرحية.

«الرجل: نحن في زمن الخوف من الشرطة، أما شهامة الأساطير فقد ولى زمانها».

حتى هذه الجزئية قد كررها المؤلف في مشروع للمناقشة على لسان المؤلف.

«المؤلف: جلال الحق، أما زلتم تحنون إلى القدر والأبطال الخرافيين وأسطورة المجتمع، ولكن القدر لم يعد موضة بالية، والبطولة خرافة مراهقة، وهل يتمخض المجتمع إلا عن لعبة يعبث بها أطفال شريرون لم تحسن تربيتهم؟».

ونمضي في تلخيص المسرحية فقد أصبحت الشقة تحتوي على مجرمين لا نعرف ما جريمتهما بالضبط، المهم أنهما مجرمان خائفان من حصار الشرطة، ويخشى كل منهما الآخر، ووسط هذا الخوف يأتي الجنس وسيلة للهرب من حالة القلق التي تعتريهما، وفي لحظات النشوة يدق جرس الباب بعنف، فتظن المرأة أنها دقات الشرطة، وتمضي المرأة نحو المقعد حيث تركت حقيبتها، وتتناول من الحقيبة أنبوبة تستخرج منها حبة تزدردها ببقية كأسها دون أن ينتبه الرجل، وفي الوقت الذي تتحول فيه المرأة إلى جثة هامدة، يتجه الرجل إلى فتح الباب، فإذا به أمام صديقه مرة ثانية، ثم يقتحم رجال الشرطة الشقة ويلتحمون في معركة مع العدو، ويطلب الضابط من الرجل أن ينجو بنفسه وبزوجته من الخطر، فيحملها الرجل بين ذراعيه فرحاً بالنجاة، وانتصاراً على اليأس، دون أن يدري أنها جثة هامدة، وأنها نجاة زائفة.

الكاتب هنا أخذ قصته ومسرحها هذه المرة دون وسيط، لكي يقول إن الفرد في العصر الحديث مضيق عليه الخناق من كل جانب، ليس هناك حب، بل هناك جرائم ترتكب باهتمام، وجنس يمارس بلا اهتمام - إنسان العصر الحديث يمارس عليه اضطهاد - يطارد حتى في حياته الخاصة فأصبح تائها عن عالمه، لا يدري شيئاً

عما يحيط به، وبمعنى أدق لا يدري ما يجري في البلد - أصبح غريباً - لا يعرف ماذا يحدث، بل إنه قد يعرف عن فيتنام أكثر مما يعرف عن شقة مجاورة له في عمارة حديثة.

وهو يقصد هنا أننا قد نعرف عن شؤون العالم أكثر مما نعرف عن بلدنا، وما يجري فيه، نطارد بلا سبب واضح، ونموت بلا ذنب ارتكبناه، ونحاصر دون أن ندري لماذا؟ وتحدث حروب في منازلنا، وندفع ضحايانا دون أن نعرف ممن؟ ونعتقد في النهاية أننا نجونا، ولكنها النجاة التي تؤدي إلى الضياع والتشرد.

أما مسرحية «المهمة» فهل كانت تعبير عن ظروف النكسة والقوى العظمى التي تخلت عنا، خاصة وأن هذه الفكرة قد سيطرت على نجيب محفوظ في أكثر من عمل له ضمن هذه المجموعة، وطغت على نجيب محفوظ تأملاته الفلسفية وهيمنت على النص رغماً عنه، فالمسرحية تحمل تأويلات عديدة، فإذا تتبعنا التأملات الفلسفية في هذه المسرحية لوجدنا أنفسنا أمام السؤال الكبير، وهو لماذا نعيش؟ وما هي المهمة التي من أجلها جئنا إلى الحياة؟

هل جئنا من أجل أن نجوع ونأكل ونحب ونعادي ونضحك ونتعذب ثم نموت ونحاسب عن ذنب لم نرتكبه، وعن مهمة لم ندركها؟

هذه النظرة العبثية حملها نجيب محفوظ مسرحيته الأخيرة «المهمة»، فنرى شاباً يافعاً أنيقاً بدرجة ملحوظة يقف بجوار هضبة في صحراء فتاته، ونرى رجلاً يهرول خلفه يقتحم عليه خلوته. إنه رجل مهمل الهندام، لكنه قوي البنية، ينظر إلى الشاب ثم يقف متطلعاً إلى الخلاء، ويصاب الشاب بقلق شديد، وخاصة أنه ينتظر فتاته، بالإضافة إلى أن هذا الرجل يطارده منذ الصباح في كل مكان.

«الشاب: (بعناد) أنك تتبعني منذ الصباح الباكر، ولم تكف عن تتبعي حتى هذه اللحظة من الأصيل».

وينكر الرجل هذه التهمة وإنما المصادفة هي التي جمعتها منذ الصباح حتى هنا في الصحراء.

«الرجل: أليس من الغريب أن تعرف تحركاتي طيلة اليوم بهذه الدقة؟!».

ويزداد شعور الشاب بالقلق، ويتمنى لو تخلص من هذا الرجل أدعى أنه جاء ليرى لحظة المغيب. وجاءت الفتاة وتبادلا معاً بعض القبلات العميقة، ولم يفيقا إلا على صوت غراب ينعق. انتبها إلى الرجل وذهبا لإلقاء نظرة عليه للتأكد من أنه مازال حياً أم لا، فاستيقظ الرجل واعتبر أن هذا نوعاً من التطفل منهما، وعاد الشاب يعانق الفتاة ورد لهما تطفلهما بأن جلس يترقبهما.

«الرجل: أحب أن أرى الأشياء الظريفة.

الشاب: أحذر أن تدفع ثمن قحتك.

الرجل: لقد تسللتما لتلقيا على نظرة وأنا نائم وها أنا أرد التحية».

ولثقة الشاب الشديدة بقوته، ولاعتقاده أنه قادر على القضاء على هذا الرجل بضربة من ذراعه القوية،

ألح على الفتاة ألا تذهب، ولكن كعهد اللذة في عمر الإنسان دائماً ما تكون سريعة، لذلك انصرفت الفتاة. ويظل الرجل يلح في طلب صداقة الشاب، والشاب يصر على رفض هذه الصداقة المجهولة.

«الرجل: ألا ترى أني أعرض عليك مودتي بغير حساب؟».

وعندما يقرر الشاب الذهاب، يشعر بألم شديد، ويطلب مساعدة الرجل فيرفض أن يساعده.

«الشاب: ماذا تنوي أن تفعل؟

الرجل: سأشاهد المغيب ثم اذهب.

الشاب: وتتركني عاجزاً للخلاء والليل؟

الرجل: لا حيلة لي في ذلك».

ويهبط الظلام، ويبدو الشاب مستغرقاً في النوم، ويأتي إليه أربعة من الزبانية، اثنان منهم يرتديان سروالاً وصداراً أحمرين، ويحملان مشعلين، واثنان منهم يمسكان بسوطين ويضربانه بلا جريمة، إن جريمته الوحيدة التي لم يرتكبها هي وجوده في الحياة.

«الشاب: من أنتم؟.. وماذا تريدون؟

الرجل١: (للرجل رقم 2 في تهكم) إنه لا يعرفنا!

الرجل2: (في تهكم أيضا) طبعاً.. إنه يرانا لأول مرة.

الرجل١: (للشاب) أليس كذلك أيها الخادع المارق!

الرجل2: أنت لا تعرفنا هه؟

الشاب: آسف، لم أكن أفقت من النوم بعد.

(يركلانه بقدميهما فيصرخ)».

وعندما يطلب الرحمة يسخرون منه.

«الشاب: الرحمة..

الرجل١: (ضاحكا) ابن الأبالسة يطلب الرحمة!

الشاب: لا تحكموا علي بالظواهر، أنا بريء..

الرجل2: نفس الكلمات، لا جديد، نفس الأكاذيب العفنة!».

ويستمر الزبانية في ضربه دون أن يعرف ما الذي جناه، وعندما يطلب منهم الرحمة والعدل يضربونه بلا رحمة، وعندما يطلب العدل يضربونه أيضاً، ويرجوهم أن يفكوا وثاقه.

«الرجل2: إن أردت الرحمة قتلناك بلا تحقيق، وإن أردت العدل قتلناك بعد تحقيق، وإن أردت الحرية فاقتل نفسك بالوسيلة التي تفضلها».

إذن فالشاب مقيد بنهاية لا فكاك منها، وحتى حريته متروكة في اختيار الوسيلة التي ينهى بها حياته، والتي هي أيضامحسوبة فتصبح إجباراً عليه. ويصبح الإنسان لا يدري ماذا يقول، وعن أية تهمة يدافع، وأي المطالب يطلب إذا كان في الرحمة هلاكه، وفي العدل هلاكه، وكذلك الحرية.

«الرجل١: ماذا تريد؟ تكمل بوضوح وصراحة، العدل أم هرمونات تجديد الشباب؟، الرحمة أم جواز سفر إلى جميع البلدان؟، الحرية أم أملاح الفواكه الفوارة؟، ما طريقة القتل المفضلة لديك؟، ألك وصية بما يتعلق بجثتك؟.. أترغب في دفنها؟، في حرقها؟، في تركها في الخلاء؟، في شحنها إلى بلد معين؟».

وما قيمة كل هذا؟ ما قيمة أن يترك الإنسان وصية أن يوضع في مكان معين إذا كانت الزبانية تلاحقه في أي مكان حتى إنهم يضعون أثمن الأشياء مقابل أتفه الأسباب؟

«الرجل2: ماذا تريدنا على نفعل بالذرات التي يتكون منها جسدك؟، أن نتركها للديدان؟، أن نهبها للجمعية الطبية؟ أن نصنع منها قنابل مدمرة؟».

إن الشاب لا يفهم شيئاً مما يقال، فوسيلة التفاهم بينه وبين هذا العالم مقطوعة، كما كانت مقطوعة بينه وبين الآخرين في الأرض، فهو غير قادر على أن يضع جسوراً للصداقة بينه وبين الآخرين، حتى مع هذا الرجل الذي كان يلهث خلفه طمعاً في صداقته، فكيف يتفاهم مع أهل الآخرة التي لا تربطه بهم أدنى صلة، فهم يحاسبونه عن شيء لا يعرفه أصلاً.

«الشاب: لا سبيل إلى التفاهم فيما بيننا.

(يركلانه فيصرخ)

«الرجل1: لقد بددت وقتنا سدى، ألهذا أرسلناك؟

الشاب: أسلتموني؟!، متى كان ذلك؟، لم يرسلني أحد!

الرجل2: يالك من كذاب مخادع!

(يركلانه فيصرخ)

«الرجل1: أحقاً لم يرسلك أحد؟

الشاب: معذرة، ضعفت ذاكرتي من المرض والإنهاك، معذرة».

ربما يكون الإنسان قد أرسل إلى هذ العالم من أجل رسالة محددة، لكن الزحام ومشاغل الحياة اليومية، والبحث عن الرزق، ومظاهر الحياة بما تحمله من متاعب، تجعله ينسى، أو يفقد ذاكرته، ويبقى السؤال: هل هو مسؤول عن هذا الزحام؟

«الرجل2: أم تريد أن تتنصل من المهمة التي كلفت بها؟

الشاب: المهمة؟

الرجل2: المهمة التي كلفت بها!

الشاب: أي مهمة؟

الرجل2: يالك من كذاب مخادع!

(يضربه بالسوط. الشاب يصرخ)».

ماذا يقول تحت كل تلك الضغوط والإرهاب، لابد أن خطأ وأنهم على صواب، أو على الأقل هذا ما يقوله طلباً للرحمة التي لا يجدها.

«الرجل1: وإلا فلماذا أرسلناك؟

الشاب: أنتم صادقون وأنا معذور، الزحام هناك شديد، والأصوات مزعجة، وعملي اليومي استغرق جل وقتي.

الرجل1: وما عملك اليومي؟

الشاب: مدرس تاريخ.

الرجل2: حدثنا عن دروسك، ماذا فعل الإنسان القديم؟

الشاب: اكتشف الزراعة، صنع التقويم، بنى الأهرام، هزم وانهزم..

الرجل1: ألم يذكرك شيء من ذلك بمهمتك؟».

وهكذا الإنسان يدور في حلقة مفرغة منذ كان يحبو على أربع، فالإنسان هو الإنسان، يجري ويمرح ويضحك ويبكي ثم يموت، ولا يدري لماذا جاء، أو ينسى لماذا جاء، وفق النظرة العبثية لكافكاوية، ولماذا يموت، وعندما يسأل لا يستطيع أن

يجيب.

مسألة الحياة والموت والصيرورة الطبيعية لملايين الأجيال السابقة ولملايين الأجيال القادمة إشكالية فلسفية عبثية يبدو أنها تشغل حيزاً كبيراً من تفكير الكاتب، وقد خرجت تأملاته هذه وللتيمة نفسها في «حديث الصباح والمساء» التي خرجت في مسلسل تلفزيوني.

«الرجل ا : ماذا فعلت بيومك الطويل؟ لم قصدت ميدان القلعة؟

الشاب: كنت أسير على غير هدى.

الرجل ا : تسير على غير هدى وأنت لم ترسل إلى هناك إلا لمهمة؟».

وتنتهي المحاكمة، ويرفع الشاب إلى مثواه الذي لم نره على المسرح، ولا نعلم إلى أين؟ ومن ناحية أخرى فالمسرحية لا تخلو من الغمز السياسي، وإن ما يجعلنا نديرالدفة هو بالتحديد مشهد المحاكمة كما وصفه نجيب محفوظ.

«... ويسمع وقع أقدام قادمة. من يمين الهضبة ومن يسارها يجيء رجلان حاملين مشعلين، يرتدي كل منهما سروالاً وصداراً أحمرين. يقفان على مبعدة من الشاب إلى اليمين وإلى اليسار ويلازمان الصمت طوال الوقت. يبدو الشاب على ضوء المشعلين مستغرقاً في النوم. ثم يتبعهما رجلان في أردية سوداء يحمل كل منهما سوطاً وحبلاً معقوداً. يقفان عن يمين الشاب ويساره وهما يحملقان في وجهه. يوثقان يديه وقدميه بإحكام ثم يعودان إلى وقفتهما ممعنين فيه النظر. الشاب يفتح عينيه. ينظر إلى الأمام في ذهول. يهم بالحركة فيدرك أنه مكبل بالحبال. ثم ينتبه إلى وجود الرجال الأربعة. يردد عينيه بينهم في دهشة ووجل».

ثم التعليق الذي نطق به حامل المشعل في نهاية المسرحية يوحي بأنه يقصد به مغزى سياسياً معينا:

«حامل المشعل: تذكر أن الطفل يبكي حين تنحيه أمه عن ثديها الأيمن ولكنه يجد في اللحظة التالية سلواه في ثديها الأيسر».

وإذا تأملنا المسرحية مرة ثانية لوجدنا الشاب هو مصر التي استدرجت للحرب وانكسرت فيها في الوقت الذي كانت هناك قوة ما تلح في الصداقة عليها. ولكن عندما أصابتها الهزيمة تخلت عنها وأصبحت في مصيدة. وكما علق حامل المشعل فإن كلامه يفسر بأن الدول النامية كالأطفال الرضع، لا حيلة لهم في الحرب، وإنما هي لعبة الكبار، وإنها - أي الحرب - تتم بتدبير الدول الكبار، وأننا لا نعدو أن نكون وسيلة هذه الحرب وكأنها المهمة التي كلفنا بها دون أن ندري. والسؤال عن المهمة والتاريخ يوحي بأن التاريخ يؤكد هذه الحقيقة.

أما الرؤية الميتافيزيقية في النص يميل إلى مسرح العبث، ذلك لأن أصحاب فلسفة العبث يرون أن بحث الإنسان عن الحرية والعدل والرحمة هو نوع م الخرافة، ولأن الثمن في كل هذه الحالات هو الموت سواء أرضينا أم لم نرض.

وإذا توجهنا وجهة أخرى في تحليلنا لهذه المسرحية وتناولناها من

ناحية البناء الدرامي سنجد أن الكاتب نجح فكرياً وفشل درامياً، وهذا يتمثل في الحوار المتكرر الخالي من عنصر التوتر الدرامي الذي يحتوي على التراجع والتقدم أو المد والجذر، والحوار جملة طويلة، ومعادة، ويمكن حذف معظم الجمل واختصار البعض الآخر دون أ يضر ذلك بالنص. فلو أخذنا هذا الجزء من الحوار في مطلع المسرحية لتبينا هذا التكرار:

«الشاب: (مخاطباً الرجل بصوت مرتفع لا يخلو من تحد وغضب) ماذا تريد؟ (يظل الرجل رانياً إلى الخلاء كأنما يسمع صوتاً).

الشاب: (بصوت أشد ارتفاعا) أني أسألك عما تريد.

(الرجل يبدو مستغرقاً في الأفق، ويترنم مغنياً) والله زمان زمان والله..

الشاب: (بحدة حانقة) لماذا تتبعني؟

(الرجل يواصل ترنمه في هيمان)

الشاب: أنني أخاطبك وأنت تعلم ذلك، لا أحد سوانا في هذا الخلاء.

الرجل: (ملتفتاً إليه في دهشة) حضرتك تخاطبني؟

الشاب: دون سواك.

الرجل: معذرة، ماذا قلت؟

الشاب: أني أسألك عما تريد مني.

الرجل: (متظاهراً بالدهشة) أنا؟!

الشاب: أنت، أنت دون سواك».

أما الشخصيات فلم تكن هناك شخصيات بقدرما كانت رموزاً، والصراع، ليس ثمة صراع بالمعنى التقليدي، أي بين قوتين، أو اتجاهين، بل إن الصراع حتى بمعناه الأكثر شمولاً باعتباره التوتر الذي يسود البداية إلى النهاية في العمل غير موجود، مع ملاحظة أن الموقف الذي اختاره الكاتب كان يمكن أن يصنع هذا التوتر، ولكن العيب الحواري وقف حائلاً بين أحداث هذا التوتر. وهذا ما يؤكد ما طرحناه في بداية هذا البحث، وهو أن هذه المسرحيات الخمس أتسمت بطابع المناقشات الفكرية التي ضلت طريقها إلى المسرح، وإنما كان مكانها الطبيعي هو صفحات الصحف.

وقد أوضحت في أمثلة سابقة مدى تأثر الكاتب بأسلوب المقال وتكنيك القصة القصيرة، وفي هذا النموذج أوضحت تأثر الكاتب بتكنيك الرواية، فاصطبغ الحوار بالصبغة السردية، وهذا ما يؤكد وجهة نظري بأن المسرح ليس حواراً فحسب، ولكنه لابد أن يضاف إليه كلمة درامي «حوار درامي». وأخيراً، وبالرغم من هذا كله يجب ألا نغفل وزن نجيب محفوظ الأدبي والفكري، لأنه يجعلنا ندرك أن صاحب مدرسة معينة خاصة به هو فقط، وأن هذه الأعمال هي تجارب لها قيمتها الكبرى داخل هذه المدرسة.



«بوح البوادي»

في عيون النقاد

بقلم: د.عبدالله أحمد المهنا (الكويت)

عبدالعزيز سعود البابطين شاعر يبشر بانتصار قيم الأمس على قيم اليوم

لقي ديوان بوح البوادي للشاعر عبدالعزيز البابطين إثر صدوره عام 1995 صدى ثقافياً واسعاً على امتداد الساحة الثقافية العربية، نظراً لما يحتله صاحب هذا الديوان من مكانة رفيعة في نفوس النقاد والمشتغلين بقضايا الشعر العربي، بحسبه واحداً من الرواد الذين أحاطوا الشعر العربي برعاية خاصة قل أن نجد لها نظيراً على الساحة الثقافية اليوم، وليس هذا وحده هو الذي جلب الاهتمام إلى هذا الديوان بل تجربة الديوان وحدها كانت كافية لأن تثير مثل هذا الاهتمام، فالديوان يطرح تجربة الشاعر مع قيم البادية، تلك القيم التي شكلت أخلاقيات الإنسان العربي عبر القرون، حتى بات تجاوزها أمراً صعباً، وبخاصة عند من تشكل له البادية انتماءه الثقافي، وعمقه الروحي في مواجهة متغيرات ثقافة المدينة، التي تحاول أن تشده إليها بوصفه يعيش أحداثها، بيد أنه يزور عنها مؤثراً عليها أخلاقيات الأصالة والانتماء فكانت تجربة الحب العذري، الذي أنجبته البوادي العربية، أنموذجه الخاص الذي دار به ومعه في تجربته الإنسانية عبر رحلاته المتعددة في البادية وراء الطرائد، ولعل الإشارة إلى مسارح هذا الحب، في فيافي البادية، تأكيد لحضور الأنموذج الأول لقيم الحب الأصيل وأخلاقياته في وجدان الشاعر، الذي يرى فيه هويته الإنسانية وقيمه الأصيلة.

هذه هي الرؤية الذاتية التي يحاورها الشاعر في ديوانه، وينافح عنها في سياق تجربته الشخصية معها، ولعل هذه الرؤية القديمة - الجديدة، لشاعر يعيش عصر انفجار الحضارة، لا تخلف البادية، هي أهم ما لفت النقاد والدارسين إلى هذا الديوان الذي يبشر بانتصار قيم الأمس على قيم اليوم.

لقد استقطب هذا الديوان منذ صدوره، ولا يزال، اهتماماً غير عادي، من النقاد والباحثين،

والصحافيين، والشعراء الذين قرضوا الديوان احتفاء به وبصاحبه، وقد استطاع الدكتور فوزي عيسى أن يضم شتات هذه الدراسات، سواء كانت أكاديمية، أو صحافية، أو شعراً، مع ديوان الشاعر في مجلد واحد، (دراسات نقدية في بوح البوادي، مع النص الكامل للديوان - الإسكندرية، 1996)، وبذا سهل على الدارسين الوصول إلى الديوان نفسه وإلى الدراسات التي تعرضت له بالنقد والتحليل، ولا يعني هذا أنه قد تمت الإحاطة بكل ما كتب عن الديوان، وإنما هذا هو ما أمكن الوصول إليه في السنة التالية لصدوره، في حين أن الدراسات حول هذا الديوان لما تتوقف بعد، مما يتعين معه رصد كل ما صدر بعد ذلك من دراسات.

لا تحاول هذه الورقة أن تقدم مشهداً احتفائياً بمسارات النقد الذي تعامل مع الديوان، بقدر ما تريد أن تقدم بعضاً من النماذج اللافتة في الدرس النقدي حين التعامل مع لغة الخطاب، وأنساقه البنائية. لقد بلغ عدد الأبحاث النقدية، التي تعاملت مع الديوان، من منظور أكاديمي، ثمانية أبحاث، قام بها نقاد بارزون لهم حضورهم الفاعل في الدرس النقدي، مع تجارب ثرية في نقد النصوص، يضاف إلى ذلك كم آخر مماثل من النقد منشور في الصحافة والمجلات الأدبية، ليبلغ مجموع الأبحاث التي تناولت هذا الديوان دراسة وتحليلاً ونقداً ست عشرة دراسة، وهذا، كما يظهر، كم غير عادي إذا قيس بالفترة الزمنية التي صدر فيها الديوان عام 1995.

ولا شك أن هذه الدراسات على تنوعها وتباين وجهات نظر أصحابها قد أثرت الديوان، بما أثارته من أفكار، وتأويلات، وتفسيرات، وتحليلات، سواء كانت مع رؤى الديوان أو ضدها، وفي هذا السياق سنتوقف عند ثلاثة نماذج لافتة من هذه الدراسات النقدية، بحكم منهجية كل منها في أسلوب تناول الديوان، واختلاف رؤاها وأدواتها، يأتي في المقدمة منها دراسة شيخ النقاد المعاصرين، الدكتور مصطفى ناصف ثم دراسة الدكتور عبدالملك مرتاض، وبعدهما دراسة خليفة الخياري.

تعد دراسة الدكتور مصطفى ناصف لديوان بوح البوادي، من أعمق الدراسات التي تناولت بالنقد والتحليل بعض مضامين هذا الديوان، ولعل اللافت في هذه الدراسة الضافية أن الناقد لم يقدم بين يدي دراسته منهجاً أيديولوجياً، أو نظرية أدبية يلبسها النص قسراً أو يتركها تستلب خصوصيته، بل آثر أن يترك النص وحده يقدم نظرية تفسيره، ولذا عمد مباشرة إلى اختيار سبع قصائد اقتطعها من الديوان، وأدار حول كل واحدة منها حواراته النقدية، ويبدو من طبيعة هذه الحوارات التي انصبت على مشاهد، ومواقف ذات صلة مباشرة بالبادية أن اختيارها لم يكن اختياراً تلقائياً بقدر ما كان اختياراً واعياً، بما يتناسب مع المضمون العام، أو الرؤية التي جاء الديون يبشر بها فراح يتعامل معها بروح النقد الرومانسي، إن جاز مثل هذا التعبير، لذا نراه يقول ابتداء

«مشغلة الديوان روح البادية من حيث علاقتها بالصبابة، البادية شباب، البادية تعين على نشاط الروح الغامضة، ومعاناتها، تتمثل البادية في صورة امرأة عظيمة لا تتاح إلا في خيال شاعر عظيم، تتطلع المرأة في سر وخفر هما روح البادية». هذا هو المنظور الذي سيفسر في ضوئه ناقدنا مضامين هذه النصوص التي تخيرها ميداناً لحواراته معها، وهو المنظور نفسه الذي تفصح عنه هذه النصوص، وبعد أن اطمأن شيخنا إلى مهاده التفسير الأول انطلق إلى العنوان «بوح البوادي» بوصفه مفتاح الديوان، فعمل على تفكيكه، ليجعل منه دليله على أسرار التعبير الشعري في الديوان، لذا فالبوح عنده «أسلوب لإخراج ما تتمتع به البادية من جهد عظيم مغلف بالسر، البوح بلاغ البادية، صورة مثلى لإنسان البادية، البوح عود إلى السر، البوح رغبة في الفهم والتواصل، الدرس الأول في التواصل يستقي من الصحراء والبادية، هذا هو عمق الديوان.. لنتعلم من سلطان العشق، وجسارة العاشق ومغامراته». هذا التفسير المبدئي لمفتاح الديوان هو الذي سيوجه دارسة الناقد إلى بحث إشكالية العلاقة بين البادية والشاعر، خاصة حين يكون هذا الأخير، في حالة عشق تفرضه عليه أعراف البادية، ومن ثم مضى ناقدنا يقيم جداليته النقدية في إطار علاقات الشاعر بالبادية وبالمعشوقة معاً، وفق الملفوظات الصوغية لخطابه الشعري الذي يستمد مرجعيته من موروث البادية، حيث راح يبحث عن مغزى ودلالات هذه الملفوظات على واقع الشاعر، وهو يعيش الأمس واليوم في وقت واحد، وهذا عنده «موقف بدوي حضري، يريد أن يجمع بين الأمس والغد، كيف يتركب من هذا كله وحدة منسجمة؟.. أخشى ما يخشاه الشاعر أن تستحيل علاقاتنا بالبادية إلى ما يشبه الغربة، فلا نحن أبقينا الولاء الساذج للبادية، ولا نحن خلصنا لأنفسنا الطارئة وخواصنا الداخلية»، ثم لا يلبث الناقد أن ينفجر بالأسئلة، على إثر هذه الازدواجية التي تقبع في نفوسنا ويفصح عنها الشعر، دون مواربة أو استحياء، «من نحن؟ ماذا أصابنا؟ لماذا لا يولي الباحثون هذا الانحناء القديم، وهذا الانحناء نحو الطارئ الحديث عنايتهم؟ هل نحن مقصرون إلى حد ما في استخلاص حقيقة الشعر؟ هل ينبهنا الشعر إلى أن البادية رغم كل ما يقال لا تزال قابعة في عقولنا؟.. هل نستوحش من زحام العاطفة الشخصية إلى حد ما لأن البداوة لا تنسى؟»، إلى غير ذلك من الأسئلة التي تدعو إلى إعادة علاقتنا بالبادية، من حيث كونها المرجعية الأولى التي شكلت حياتنا الاجتماعية والنفسية والثقافية، وألا نخجل أبداً من هذا الانتماء الذي تحاول الحضارة أن تطمسه من نفوسنا، لكي نعيش شروط العصر.

ثم يعرض الناقد لتجربة الحب، كما تتجلى في شعر الشاعر، لابسة أرديتها البدوية، فيتوقف وقفة متأمل عند سحر تلك الكلمات التي تطرز

خيمة هذا الحب: الغرام، الصب- المعنى، المستهام، قرير العين، محاولاً النفاذ بها إلى مرجعيتها الأولى، في صدق التجربة، حين تمتزج بالحس الحضري، المتكئ على الظرف وروح الدعابة، في سعيهما إلى بناء مرتكز سلفي، يستند إليه التعبير الشعري في رسمه لتجربة الحب الحضرية في واقعها، والبدوية في تقاليدها لغة وسلوكاً.

لكن ماذا بشأن الطرف الآخر في لعبة الحب، المرأة، كيف تتحرك في شبكة خطابات الديوان؟ وما دورها الفاعل في إذكاء جذوة الحب؟ وهل حاول الشعر أن يخرج على المألوف والسائد، في تقاليد القصيدة القديمة، أم بقي أميناً عليه؟ أسئلة كثيرة يمكن أن تطرح في هذا الجانب، بيد أن الناقد آثر أن يقدم لنا تصوراً عاماً عن المرأة كما يقرؤها في الديوان: «في حدودها الانطباعية، لا النقدية»، المرأة كائن عظيم يعيش في جوانحنا، وعلى مقربة منا، يجود علينا لكنه أكبر منا، سنظل نسعى إليه كما سعى نحوه كل أجدادنا لكنه لا ينال، المرأة العظمى لا تنال.. هذا هو الهاجس الذي دب في نفسي حين قرأت المطاولة المستمرة نحو المرأة». ثم يعقب على انطباعه هذا عن المرأة كما قرأها في الديوان، فيقول «هذا باب يكاد الوجدان المعاصر يغفله»، وسواء أصح هذا القول أم لم يصح، فإنه قد لا يبدو حسناً أن يتحول الناقد بعد هذا الحكم إلى خطيب يعظ معاصريه، من الشعراء، في نبرة خطابية، «أعيدوا إلى أنفسكم قوتها والتئامها، اخرجوا على سن العصر في شجاعة أعلنوا أن العصر غريب مدمر» ! لتبدو مثل هذه العبارات للقارئ كما لو أنها من إيماءات الديوان.

ويتحدث الناقد عن المعجم الشعري فيرى أنه يعبر عن أزمة الانفصال عن هذا العالم، ومع أن الناقد يؤكد أنه ليس من العدل أن نقف عند حدود هذا المعجم لا نتجاوزه فإنه لم يستطع أن يتخلص من وطأة هذا المعجم الذي فرض تأثيره الساحق على دراسته وبقيت كل ملاحظاته على النصوص التي حاول تفسيرها تدور حول مفردات هذا المعجم، لتغدو الكلمات، في البدء والمنتهى، هي سيدة الموقف في فضاء هذا النقد، إنه يقرأ الكلمات، كما يراها تعبر عن أزمة الشاعر، في صناعة إبداعه، لذا ليس من المستغرب أن يقول: «وتبقى الكلمة تراود العربي عن نفسه وحسه، يتطلع إليها فتكون أشبه بالأوابد القديمة يظن أنه قيدها ثم يرى بعد قليل من الصعب أن تحد وأن تعرف.. الشاعر يريد أن يخضع الكلمة، ولكن الكلمة تأبى أن تخضع لأحد. الشعر يجرب الكلمات، ويخضع لها ويهددها لعلها ترضى، الكلمات تومئ إلى الشاعر راضية، وتومئ إليها غاضبة». وإذا كان ذلك صحيحاً في مجمله، فكيف تعامل صاحب هذا الديوان مع مراودة الكلمات قصائده؟ إن الناقد لا يترك لنا فرصة اختبار مقولته هذه بل يسارع فيسقط مفهومه هذا على حركة الكلمات في الديوان، وتوزعها في فضاءاته، «هذه الكلمات التي تتردد في الديوان، والشاعر في أثناء هذا قد

يخاف الغرق - يقول إنه غارق في الحب، ويعلم إلى حد ما أنه غارق في شيء آخر أهم من الحب وهو الكلمات، الشاعر يحاول اصطياد الكلمات، أو تقييد الأوابد، والكلمات أقوى وأعتى من أن تذل تماماً لشاعر، أي شاعر، يتقرب الشاعر إلى الكلمات ببنات الكلمات، وأخواتها وعماتها لعلها ترضى والشاعر يسمي الكلمات عواذل، ويسميها الليل أو الليالي:

عشقتك غراً ثم شابت ذوابتي

ولازلت أصبو للمزيد من الحب

أترى الشاعر هنا يصبو إلى حب المرأة أم إلى حب الكلمات ومطاردتها عبر قصائده، ربما لا يكون ثمة فارق كبير بينهما، فالمرأة والكلمة تشتركان في التأنيث، وكلتاهما موضع للصبابة والاقتناص. ومع أن الشاعر ينص صراحة على اقتناص الحب أو أنه يصبو إلى مزيد من الحب، فإن الناقد آثر أن يفسر النصر على أنه صبابة نحو الكلمات، معشوقات الشاعر، وسيظل الشاعر على حد تعبيرة «يصبو إلى مزيد من الكلمات، تتوالى الكلمات فلا تنضب، ولا تسلس ولا تلين»، ألا يذكرنا هذا بما قاله عن المرأة قبل قليل من أنها كائن عظيم يعيش في جوانحنا، نسعى إليه، لكنه لا ينال؟

إن افتتان الناقد بالمفردات التي يستخدمها الشاعر، في التعبير عن تجربته العاطفية لا تنتهي عند حد، حتى إنه يجعل العشق عند الشاعر في بعض المواقف عشقاً للعربية، لهذا نراه يصدع بالسؤال لافتاً قراءه إليه «لمن العشق يا سيدي؟» فتأتيك الإجابة على الفور: «العشق للعربية والعروبة. هذا مستوى من المعنى لا يمكن التفريط فيه.. والفراق الذي يملأ الديوان فراق العربية والعروبة في قلوب بعض الناس. الشاعر لا يقول هذا قولاً لكنني أستطيع أن استنبطه أو ألمحه لمحاً».

للناقد أن يفسر النص، كما يراه، أو يتراءى له، لا اعتراض لأحد على فهمه، فالنص عالم مفتوح يشي بأكثر من قراءة، وأكثر من تأويل، وتبقى مسألة الاقتناع بآراء الناقد أو عدم الاقتناع بها مسألة ذاتية متروكة لحكم القارئ.

لا مراء في أن شيخنا قد بذل جهداً نقدياً لافتاً في تحليل هذا الديوان، والعكوف على بعض نصوصه تحليلاً وتأويلاً، سواء على مستوى جماليات ألفاظه، أو آلياته التعبيرية، أو قضاياه ورؤاه، التي جاء يبشر بها في زمن أصبحت فيه أخلاقيات الحب وقيمه الأصيلة شيئاً من الماضي، لذا نرى شيخنا يؤكد، دون مواربة أو التواء، أن الديوان «رمز ما ضاع، أو ما لا ينبغي أن يضيع، رمز التفريق بين القشور واللباب، بين الصحة والمرض، بين الأصالة والطلاء، بين الوجدان الرخيص والفقد العظيم».

وهذا الحكم النقدي، على هذا الديوان، لم يكن ليصل إليه شيخنا إلا بعد أن استقر في وجدانه وعقله أنّ صاحبه يملك شجاعة الكلمة، وشجاعة التعبير عن مكنونات نفسه في سياق أخلاقيات أسلافه من أصحاب التجارب الإنسانية المؤثرة في النفوس على الرغم من تعاقب الأجيال والقرون.

أما الناقد عبدالملك مرتاض، وهو من نعرف احتفاء بالشعر ونقده، فقد حاول أن يقدم لدراسته القصيرة نسبياً عن الديوان بتوطئة موجزة عن مفاهيمه للشعر والشاعر، وهي مفاهيم تبقى محصورة في إطار تجاربه الخاصة مع تحليل النصوص، لا بوصفها أحكاماً نقدية، وعلى هذا فالشاعر العظيم عنده، هو الذي «يستطيع أن ينسينا المعاناة اليومية، والابتذالات الجارية، فيخدرنا ويحلق بنا في عالم سحري لحمته اللفظة البديعة، وسداه النسجة الأنيقة.. إن الشاعر الحق هو من يجعلنا نعيش عالمه»، بهذه البساطة المتناهية، يتحدد عنده مفهوم الشاعر العظيم. ولعل أبسط من ذلك تعريفه لمفهوم الشعر، إذ هو الشعر «ولا شيء وراء ذلك، وكل تعريف سيقصر دونه».

والنقاد بهذه التعريفات المبسطة يحاول أن يفلت من قبضة التنظيرات النقدية الحديثة، والفرنسية منها خاصة، إذ يرى أنها في معظمها عبثية، خاصة ما يتعلق منها بموت المؤلف، ومسألة انتماء النص أو عدم انتمائه إلى مؤلفه، أو زمانه، أو بيئته أو عرقه، إذ هي عنده كلها غير مقبولة لأنها تفضي إلى الوقوع في العنصرية البغيضة.

ولا مراء في أن هذه الملاحظات، خاصة ما يتعلق فيها بتعريف الشعر والشاعر هي قراءة إيحائية لما سيكون عليه نقد الديوان، بعيداً عن أي تصنيفات مسبقة، توجه دفة الكتابة النقدية.

وإذا كان عنوان أي مصنف هو الباب الذي يقود إلى عوالمه، فإن ناقدنا يأخذنا معه عبر هذا الباب ليجوس عوالمه، فيرى في العنوان انعكاساً لروح هذه القصائد التي تجسد «صفاء البادية، وصدق العاطفة، ولوعة الشوق وتباريح الصبابة، التي نعهدها في الرجل منذ الأعصار الموغلة في القدم»، وهي كلها كما يرى الناقد «تمثل تجربة الشاعر في شيء من الصدق العاطفي، فهو يصور فيهن تجربته، يمارس عبرها التعبير عما يحس ويهوى، وعما يتخوف منه، وعما يقلقه ويعذبه».

ولا شك أن هذه الملاحظات التي أبداها الناقد عن الديوان وصاحبه هي من وحي القراءة الأولى، التي لا تسمح بالغوص في أعماق النصوص واستخراج دلالاتها، ويكاد يعترف الناقد بهذا حين يؤكد أنه ألف أن يحلل القصيدة الواحدة في كتاب كامل، بل ربما في كتابين اثنين، فكيف يمكن له إذن أن يتناول الديوان بحذافيره، لذا يختار الناقد قصيدة واحدة من الديوان، لا بحسبها - كما يقول - أحسن قصائد الديوان، بل لأنها أسرته من أول وهلة القراءة فضلاً عن انتمائها إلى التراث الشعري، والإيقاع الأندلسي، وهي قصيدة «عيون النرجس»، ويعني بذلك قصيدة «الجمال الناعس»، كما هي بهذا الاسم في الديوان تحديداً، والعبارة الأولى وردت في شبكة الخطاب، ولعل اختيار الناقد عنواناً آخر للقصيدة، جاء نتيجة الربط المباشر

بين موشحة ابن الخطيب المشهورة التي يقول في مطلعها:

جادك الغيث إذا الغيث همى
يازمان الوصل بالأندلس

وقصيدة الجمال الناعس التي يقول فيها البابطين:

هاجني الوجد لأزمان خلت
كزمان الوصل بالأندلس

ومن ثم يصبح التناص مع موشحة ابن الخطيب محوراً أساسياً في دراسة الناقد عبدالملك مرتاض، سواء على مستوى الإيقاع، أو استخدام بعض الألفاظ والعبارات، ويؤكد «الناقد أن هذه الألفاظ الشعرية التي بنى الناص بها نصه الشعري، والتي دأب كبار الشعراء على اصطناعها في أشعارهم، مثل: هاجني، والوجد، والعذاب، واللهفة، ونار تحرقني، ولهيب النار، والصبوة، والضم، والهمس، .... والذكريات.. والعطر والجمال الناعس، والندامى.. من اللغويات التي أغرتنا بالتوقف لدى النص والاحتفاء به.. على الرغم من أننا لا نعدم من يتسامح اليوم ويتساهل في بناء اللغة الشعرية بحيث لا يرعوي أن يصطنع أرذل الألفاظ وأخسها، وأشدها ابتذالاً في الحياة اليومية فيما يزعم للناس أنه شعر.. إننا لا نقبل هذا المذهب ونراه حسيراً سقيماً، إذ ما كان الشعر شعراً إلا لما تتميز به لغته أساساً من جمال في النسج وأناقة في الأسلوب، وإلا لما أعجز أياً منا أن يغتدي شاعراً».

ولا يكتفي الناقد بهذا الوصف التقريري العام للقصيدة بل يشفع ذلك برصد اللغة الشعرية، في قصيدة «الجمال الناعس» فيراها في معظمها لغة بالغة الشعرية والأناقة، موظفة توظيفاً عالياً في مواطنها الصحيحة من النص، فلا يشوبها قلق أو التواء، وليس جمال للغة، عنده هو القيمة الأساسية في القصيدة، فقد تكون اللغة جميلة، ولكنها قد تكون قلقة في أماكنها، باهتة في دلالاتها، قديمة في معانيها، رديئة في انتظامها داخل النص الشعري، ولكنّ القدرة الاحترافية على التصوير الذي يغذي اللغة، «فنقرؤها كأنها ـ على القدم والبلى ـ جديدة فتية.. كأننا نقرؤها لأول مرة، وكأن الشاعر الفحل أنشأها إنشاء جديداً لم يُسبق إليه».

ويحترس الناقد لنفسه فيقرر بصورة واضحة جلية أن طبيعة قراءته لهذه القصيدة لا تخرج عن كونها تعريفية فحسب، ومع ذلك، فقد آثر أن يتوقف عند آخر بيت في القصيدة،

هو عطر فاح بالدرب الذي
مر فيه ذو الجمال الناعس

ليجري عليه بعض حفرياته النقدية، بحثاً عن جماليات هذا البيت في سياق الحيز الذي تتحرك في فضائه دلالات ألفاظه مشكلة صورة أدبية مركبة من عناصر شتى.

ولعل أجمل ما في نقد مرتاض، هو هذا الوقوف المتأني عند هذا البيت الأخير من القصيدة، حيث قام الناقد بتفكيك بعض أبنيته لسبر الصورة الأدبية، فإذا المعاني، كما يقول: «تتزاحم من حول لفظين اثنين كل منهما يحيل على شبكة من الألفاظ

غائبة. وقل أن النص الماثل يحيل على النص الغائب، أو اللانص، وتلك هي سيرة اللغة الشعرية».

التي تعتمد على الإيحاء، والكثافة اللغوية، ولذا وظف عطر الشاعر في البيت السابق «على سبيل القلب، فإذا هو لا يصدر عن هذا الكائن الإنساني، ذي الجمال الناعس، وإنما الطريق الذي يسلكه هو الذي اغتدى عطراً كله».

هو عطر فاح بالدرب الذي
مر فيه ذو الجمال الناعس

ويعتذر مرتاض في نهاية دراسته أنه لم يكن يريد بدراسته هذه أن يقدم قراءة تحليلية، أو تأويلية للنص، بقدر ما أراد أن يعرف بهذا الديوان، أما الدراسة التأويلية فيرجئها إلى عمل آخر أرصن وأغنى.

أما دراسة خليفة الخياري عن الديوان، فقد جاءت مختلفة تماماً عن توجهات الديوان، وعن رؤى النقاد الآخرين فيه، فقد رأى أن يطل عليه من نافذة الحداثة الشعرية فلم يجد فيه مبتغاه، وإنما وجد شاعراً ينتمي في رؤاه وأفكاره إلى تراث أمته، وإلى وجدانه الأصيل في ارتباطه به، وانتمائه إليه، ولعل أول مأخذ يأخذه الناقد على هذا الديوان أن صاحبه ذكر في تصديره «أنه استمد هذا العنوان من خلال رحلات الصيد، في الصحاري والبوادي العربية والأجنبية»، فكان ينبغي على ذلك أن نعتبر قصائده، «من صنف الطرديات، ما دامت مستلهمة من رحلات الصيد، إلا أن المتمعن في سياقات القول الشعري، لا يجد أثراً لا لعتاد الصيد، ولا لملاحقات حمر الوحش والغزلان، وإنما يلاحظ هيمنة مجموعة من المواضيع ذات الطابع الوجداني، لا صلة لها بمصدر الإيحاء الذي ذكره الشاعر». لكن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن، ونحن نقرأ ملاحظة هذا الناقد، هل هناك ضرورة منطقية تجمع بين موضوع القصيدة، وإيماءات المكان الذي قيلت فيه؟ بمعنى آخر هل ينبغي أن يكون المكان، لمجرد أن القصيدة نظمت في فضائه، هو الإطار الضيق الذي ينبغي أن تحبس أنفاس القصيدة بين أضلاعه، لا أعتقد ذلك، ولا أظن أن ناقداً يعرف جوهر الشعر يحاسب الشاعر على المكان، طالما لم يعرض الشاعر إلى فضاء هذا المكان، أو جمالياته في القصيدة.

ولعل مشكلة الناقد أنه قد أطل على الديوان بأيديولوجية نقدية، تستمد مرجعيتها من معطيات الحداثة وما بعد الحداثة الشعرية، فمن الطبيعي إذن أن تتعارض مضامين الديوان مع رؤاه، وأفكاره، ومن ثم فلا غرابة أن يقول الناقد: «وقد آثر الشاعر في وقت تدخل فيه القصيدة العربية تجربة ما بعد الحداثة، أن يسترد سنن الشعر وأغراضه المتداولة في حقبة تسبق الحداثة بقرون».

ومع أن مثل هذا الاعتقاد المبدئي في الديوان كان يمكن أن يصد الناقد عن المضي في قراءة الديوان أو نقده بيد أن مما يحمد للناقد أنه لم يستسلم لاعتقاده هذا بل مضى مع الديوان إلى منتهاه، وهذا يعني أن الديوان يعالج إشكالية تقاليد البداوة في تعارضها مع العصر، وأن قيم ما بعد

الحداثة لم تكن مقنعة للإنسان العربي، ولم تستطيع أن تصرفه عن تراثه وثقافته الأصيلة.

وبعد هذه الملاحظات الإجرائية يبدأ الناقد بالوقوف عند الأوزان الشعرية المستخدمة في الديوان، فيرى أن أكثرها استخدامها كان الوافر (16 قصيدة)، يليه الرمل (15 قصيدة)، إذ يرى أن هذين الوزنين قد هيمنا على نصف العدد الإجمالي، وهذا عنده يعني أن الشاعر يميل إلى الأوزان، التي تتساوى فيها المقاطع الطويلة والقصيرة، أو التي تسود فيها المقاطع الطويلة.

ومع أن الشاعر حاول أن يكسر هذه الرتابة المهيمنة على إيقاعاته باعتماد بنية الموشح من خلال تعدد إيقاعاته، فإن الناقد لا يرى فيها شيئاً جديداً، وكل ما يمكن لها أن تؤديه حسب قوله: «لا يتخطى دور القالب الفني المرتب للتعابير، أو بالأحرى الإطار الخارجي المقيد لنهايات الإعجاز».

وهذا الرأي النقدي، لا يخرج، في الواقع، عن رداء ذلك الهاجس الحداثي، التي هيمن على الناقد وهو يتعرض إلى الأوزان الشعرية المستخدمة في الديوان، حيث يقول: «لا توجد في كامل المجموعة الشعرية قصيدة واحدة تخرج عن سنن الشعر العربي القديم، والشاعر في تمسكه بعمود الشعر كان ملزماً باعتماد مختلف المبادئ التي أقرها النقاد القدامى». وليس في هذا ما يعيب الديوان، فالشاعر كان صادقاً مع نفسه، ومع تراث أمته، الذي يصدر عنه، فلم يلبس شعره رداء ليس من صنع أمته، أو هو غير مقتنع به؛ لأنه لا يحقق له وجوده الوجداني، كما يحققه له باقتدار تراثه الشعري، الذي ينتمي إليه.

وحين يتعرض الناقد لمضامين الديوان تظل النغمة الحداثية، هي التي تملي على الناقد توجهه النقدي فلا يرى في الأغراض الشعرية إلا «مجالات عتيقة، لا صلة لها البتة بزماننا، وانفصال مقالاتها شبه الكلي عن مقامات الشعر المعاصر»، وكأن المعاصرة التي يشير إليها الناقد تنفي عن الديوان قيمة موضوعاته، في حين أن المعاصرة كما نفهمها زمن محايد الإحالة، لا علاقة له بجدة الأشياء أو عدم جدتها، وإنما تكمن الجدة في أدوات الإبداع المستخدمة، وليس الزمن.

واللافت في هذا أن الناقد، وهو في قمة توهجه النقدي، لم ينس أن يشير بصورة تكاد تكون مباشرة على صدق الشاعر في التعبير عن أحاسيسه، التي يحسها ويشعر بها حتى مع غياب المحيط المعيشي عنها، لذا نراه يقول: «والعنصر الجامع لها، (يعني قصائد الديوان)، أنها تلتقي حول ما يحسه الشاعر في ذاته، وبموحيات نابعة مما يتعلق به وحده، دون اعتبار للمحيط الذي يعيش فيه، ودون ذكر للشواغل والقضايا الإنسانية السائدة في عصره».

وهذا حق فالشاعر ليس معنياً بشيء آخر غير الإفصاح عن مكنونات نفسه، وذكرياته الجميلة في فضاء البادية، فتحت ضغط هذه

الأخيرة انبعثت في نفسه كل ذكريات الماضي الجميل، ليصبح هذا الأخير كما يقول الناقد: «هو المجال الأرحب الذي خصه الشاعر بأكبر عدد من القصائد». ويردف الناقد ملاحظته هذه بملاحظة أخرى يؤكد فيها، أن هذه القصائد - وبتأثير الطبيعة - «مشحونة بالأحاسيس والانفعالات التي هي رجع صدى لرحابة الفضاء، وعذرية الطبيعة ونقاوتها، وهو ما يدفع النفس إلى استرجاع الماضي، وتذكر الحوادث الجميلة التي تظل عالقة بالوجدان».

ثم يتوقف الناقد وقفة متأملة عند بعض الألفاظ التي تشيع في الديوان مستمدة مرجعيتها من الشعر العربي القديم، كالوصال، والنأي، والطيف، والعذول، والصبابة، والجوى، والتوجد، والتسهيد، ثم يعلق عليها قائلاً: «فإذا كان من باب الإغراب في التأويل ننسب هذه الألفاظ إلى الشعراء القدامى دون المحدثين، فلأن العشق بهذه الكيفية يختلف تماماً عن أشكال التواصل العاطفي بين الجنسين في عصرنا». ثم يردف الناقد كلامه بمحاجة منطقية تتمحور حول فرضيتين: الأولى «إما أن الإنسان العربي لا يتطور بتطور الحضارات وتغير الأوضاع، وإما أن الإنسان يتطور، والشعر العربي غير مواكب لتطور أحاسيسه. وكلا الفرضيتين تتعارضان تماماً مع السيرورة التاريخية للوجود الإنساني واللغة باعتبارها ظاهرة حية ملازمة له».

وهذا كلام صحيح في ظاهره، منطقي في استنتاجه، ولكن عن أي إنسان عربي يتحدث الناقد؟ نحن هنا لسنا بإزاء إنسان عادي، لا تعني له البادية شيئاً، بل بإزاء إنسان شكلت البادية أنسجته النفسية والاجتماعية والثقافية قبل أن يصطدم بأدوات وآليات التحضر، ومن ثم لم تستطع هذه الأخيرة بكل مغرياتها أن تصرفه عن انتمائه إلى الجذور، ولو على المستوى الثقافي، على الأقل، وهنا التحدي الذي ينبغي مواجهته والبحث عن تفسير نفسي لهذا الانتماء، الذي يتجاوز الواقع المعيشي، سواء على مستوى التعبير اللغوي، أو على مستوى تقاليد القصيدة، ناهيك عن أعراف الحب وتقاليده، وقصائد الشاعر عبدالعزيز البابطين ليست بدعاً في ذلك، فالقصائد النبطية، التي يعيش أصحابها بين ظهرانينا اليوم ظلت تقاوم كل تحديث، محافظة في ذلك على لغتها وتقاليدها الشعرية، بوصفها الهوية الثقافية التي لا يساوم عليها إنسان البادية، حتى وهو في بيته يشاهد القنوات الفضائية، عبر الأقمار الصناعية، ويتمتع بكل منجزات الحضارة.

ومع كل ذلك فلا نعدم أن نجد تفسيراً آخر لملاحظات الناقد على تكرار ألفاظ تراثية بعينها وذلك بردها إلى التناص مع الآخر المتشابه في الظروف والأحوال، وهو باب واسع يشهد بتشابك النصوص وتداخلها عبر وسائط التعبير عند كل الأجيال، يتواصل بها اللاحق مع السابق في تعانق تعبيري، يؤكد الهوية الثقافية للأمة.

لكن الناقد لا يرى الأمر على هذا النحو من التناص التعبيري، حتى وهو يعقد مقارنة بين بعض النصوص السابقة، وبعض نصوص الديوان، أنه يرى فيها تغريباً لهذا الديوان «عن واقع الشعر العربي، وحاضر اللغة العربية بصفة أعم.. يمكن أن يستشرف منها القارئ ملامح الهوة التي تفصل بين الشاعر ووجدانه، فهو يعيش الحاضر.. بجسده، ويعيش الماضي بأحاسيسه ومشاعره، ومن شأن هذا الانفصال أن يشكك في التلازم الحتمي والحميمي بين التجربة الوجودية، والتجربة الوجدانية».

قد يبدو الأمر صحيحاً من الناحية الواقعية لو كان الشاعر مبتوتاً عن جذوره الانتمائية، تلك الجذور التي ما فتئ الشاعر يؤكدها في كل مناسبة، لينفي عن نفسه هذه الازدواجية التي يحاول الناقد تأكيدها، فمعظم قصائد الشاعر تمثل حالات انعكاس لماضي جميل يعيد الشاعر أحداثه، في سياق ذكريات وجدانية، عاش أحداثها في فيافي البادية، أليس هذا هو منتهى الصدق مع النفس، ومع القارئ، ألم يقل الناقد قبل قليل أن قصائد الشاعر: «مشحونة بالأحاسيس والانفعالات التي هي رجع صدى لرحابة الفضاء وعذرية الطبيعة ونقاوتها»، أبعد هذا الكلام يمكن التشكيك بالتجربة الوجدانية للشاعر؟

هذه نماذج نقدية قليلة مما قيل عن الديوان، وهناك الكثير من الملاحظات التي تعلي من قيمة هذا الديوان، الذي يعبر عن أزمة الإنسان العربي، المثقل بالتراث، وهو يواجه ذكريات الأمس، ويعيش أحداث اليوم، لقد استطاع هذا الديوان أن يحرك العقول والأقلام، بما أثاره من قضايا ومضامين، وهذا شأن الأعمال الجادة، التي تثير حول نفسها الجدل والنقاش والاختلاف.

تأملات

من البعد السادس

في أعمال الشاعر د. سعيد شوارب

بقلم: د. نسيمة الغيث (الكويت)

أنتج الشاعر الدكتور سعيد شوارب خمسة دواوين من الشعر في أقل من عشر سنوات، وهذا القدر يناسب انشغاله بمهام علمية تقاسم الشعر جهده ووقته، وهذه الدواوين صدرت تباعاً، وليس بينها تقاطع زمني أو تحديد صارم، مما يعني أن قدراً صالحاً من القصائد كان مدخراً لدى الشاعر يدفع به مع قدر من شعره الجديد ليكمل الديوان، وهذا واضح لأن الشاعر أرّخ قصائده جميعا، وهو من حقه مهما كانت الدوافع لفعله. كما أن عدداً غير قليل من القصائد تكرر نشره في غير ديوان، وهذا من حق الشاعر أيضاً، وبخاصة أنه يقدم إعادة القصيدة ذاتها بعنوانها السابق نفسه، فهذا الالتزام يدل عليها، وليس فيه دعوى المكاثرة، ولا محاولة إدخال تعديل على النص أو النصوص. هذه الدواوين الخمسة هي - على الترتيب:

1 - خيوط من قميص يوسف - 1995.

2 - الكتابة على صدر الريح - 1997.

3 - قمح.. وأسئلة - 2000.

4 - عتاب اللحظات الأخيرة - 2002.

5 - لغو العصافير - 2002.

إن لدينا عدة طرائق للدخول إلى هذه الدواوين، وأيسرها النظرة الرأسية التي ترتبها حسب تاريخ صدور كل منها، لنفرد لكل ديوان حديثا، تليها النظرة الأفقية التي تتيح لنا أن نستكشف الخواص الفنية المشتركة التي تسري من ديوان إلى ما يليه، أو تستجد في مرحلة ما من الطريق، وقد حدث هذا، وستكون لنا معه وقفة. كما يحق لنا أن نتخذ من عنوان كل ديوان مدخلاً إلى شعره، فالعنوان - كما تقرر الدراسات الحداثة

ـ نصّ مختزل، أو نص مواز، والمؤلف قد يختاره آخر شيء يصنعه في كتابه، ولكنه أول شيء يصافح عين المتلقي. وفي العناوين الخمسة التي آثرها الشاعر سعيد شوارب لاحظت شيئين: أن الديوان الأول: «خيوط من قميص يوسف» ـ لا يتضمن قصيدة لها هذا العنوان، وكذلك الديوان الثاني: «الكتابة على صدر الريح»، وهذا يعني أن الشاعر ابتكر هذين العنوانين ليعبرا عن إحساس بالشعر، أو بوظيفة الديوان، وهما عنوانان دالان بقوة، ولكن الدواوين الثلاثة الأخرى: «قمح وأسئلة ـ عتاب اللحظات الأخيرة ـ لغو العصافير» في كل منها قصيدة بهذا العنوان تحديداً، وهذا في نظر النقاد الحداثيين الذين اهتموا بالعتبات، ورأوا فيها علامات ومفاصل دالة ـ يعني نوعاً من الانحياز أو التفضيل لهذه القصيدة، ورغبة مستكنة في لفت انتباه القراء إليها، وهذه الرغبة قد تكون استطراف العنوان، ولكنها ـ غالباً ـ تترتب على ما تحويه هذه القصيدة ـ دون غيرها، أو أكثر من غيرها ـ من صفات فنية مستحدثة، أو قضية مثيرة حاضرة، أو تتضمن أمراً كان الشاعر يخفيه ويريد إشهاره أو التنبيه عليه.. إلخ وخلاصة هذا أن هذه العناوين ليست اعتباطية، أو كيفما اتفق، وخصوصاً أنها «شعرية» بدرجة عالية، وتحيل على مرجعيات تاريخية ودينية وأسطورية وفلكلورية ذات دلالات عميقة، وحيال هذا الاختلاف في علاقة عنوان الديوان بعنوان قصيدة، أو العكس، يمكن أن يكون محور اهتمامنا بمثابة إضاءة لقصائد الديوان في علاقتها بعنوانه، أما الدواوين الثلاث التي تضمنت قصائد هي عناوين لهذه الدواوين، فإن وضع هذه القصائد الثلاثة تحت ضوء النقد سيؤدي إلى اكتشاف وجه الخصوصية فيها، وهذا بدوره سيدل على حركة موهبة الإبداع عند الشاعر، وتحرك مثيرات الانفعال عنده.

أما الشيء الآخر الذي لاحظته في هذه العناوين الخمسة أنها لا تتكرر، ولا تنتمي لحقل معرفي واحد، مهما استعنا بالتوسع في التأويل أو الإفراط فيه ـ حسب تعبير أمبرتوإيكو ـ كان شوقي ـ على سبيل المثال ـ ينسب ديوانه إلى اسمه، وكان لدى العقاد إحساس قوي بالزمن، فكان يشتق عناوين دواوينه بوحي من زمنه الخاص. أما شاعرنا الدكتور سعيد شوارب فأغلب الظن أنه كان يعيش حالة هي مزيج من شغفه الشعري وهمومه البحثية، وهذا أمر متوقع لا نقحمه عليه، ولابد أن وظيفة الشعر، أو وظائفه، شغلته وأثارت اهتمامه بدرجة معهودة في الشاعر العالم الباحث، بما يتجاوز الشاعر الذي لا تتجاوز مواهبه القولية تخوم الشعر، فإنه «قد» يقضي حياته يبدع القصائد دون أن يفكر: لماذا، أو ما الذي ينبغي أن يتحقق فيها لكي ينشغل الناس بها.

إن قراءتنا للعناوين الخمسة، مختلفة المرجعية، تُغلّب دلالة بعينها وإن كانت لا تفردها، بزعم أنها كانت النقطة الجاذبة في العنوان، ومن ثم في الديوان.

في «خيوط من قميص يوسف» يكون «قميص يوسف» نفسه هو الأصل، ويكون أثر هذا القميص في عيني يعقوب هو المدلول الملازم لهذا القميص، فقميص يوسف شفاء، وقميص يوسف جعل الأعمى مبصراً، فالشعر - في ضوء هذا العنوان - شفاء، وكشف، ورؤية. أما «الكتابة على صدر الريح» فإنه عنوان يتحرك بين احتمالين متضادين، الأول وهو الأقوى حضوراً: قوة الانتشار، فما تحمله الريح وتذهب به لا يمكن استعادته، وقد كان الشاعر القديم يقول عن شعره مثل هذا «أرسلتها في الناس»، والإعلامي المعاصر يقول إننا الآن على الهواء!! أما المعنى المضاد فيحتمل الدلالة العبثية، فالكتابة على صدر الريح أقل ثباتاً من النقش على الماء!!

ثم يدخلنا العنوان «قمح وأسئلة» في نطاق الاجتماعي، ويقربنا من الواقعية، حيث المدلول المادي «القمح» وحيث الحركة المواجهة للفكر «أسئلة».

إنها ليست مصادفة أن تتكرر في عناوين قصائد هذا الديوان، القمح، فهناك غير القصيدة: قمح وأسئلة - قصيدة: مفتاح ليوم القمح، كما نجد صيغة السؤال أو أداته تتصدر عددا غير قليل من القصائد مثل: أفهمت الآن - خبر المبتدأ - لماذا يظهر قوس قزح - كم مرّ من مساء - سؤال.

أما احتمالات الدلالة في الديوان الرابع فإنها تبدأ من الغلاف الذي يحمل إشارتين بينهما اختلاف في اللون وتداخل في «أرضية» الكتابة، فكلمة «القدس» بلون اللهب، وجملة «عتاب اللحظة الأخيرة» باللون الأسود وإن مازجها قبس من النار، وقد أشار الشاعر إلى هذا الديوان بهذه التسمية الغامضة التي تجعل القدس في موقع الفاعل أو القائل، وفي موقع المفعول أو المقول فيه، وفي الصفحة الأخيرة من الديوان الأخير سجّل عنوان هذا الديوان الرابع دون إشارة إلى القدس، فإذا رجعنا إلى قصائد هذا الديوان لن نجد قصيدة بذاتها تجمع بين العنوانين المتداخلين، وإنما هي قصيدة: «عتاب اللحظات الأخيرة»، وهي قصيدة شديدة العذوبة شديدة الأسى، وإن تراءت فيها أصداء من «القدس عروس عربتنا» الشهيرة للشاعر مظفر النواب.

إن تصوير سعيد شوارب للمعنى نفسه أدخل في باب الشعر، وأليق بأن الشعر فن جميل، وإثارة محسوبة، وقيمة، من ثم يومئ إلى المعنى، ولا يسفر عن فحش، إذ يقول:

تقولون إخوان، فيا لأخوّة
ترى أن نصري لم يحن بعد وقته
وأنتم على الأبواب حارس ريبة
يقوم، فيلهي الناس، إن صاحت أخته
إلى الروم يسعى ليل كل مصيبة
وأهون من نار السعاية موته
أتاني عشاء مثل إخوة يوسف
يسيل بما قد خبأ الجبُ صوتُه

هذا الأسى الموجع في صوت القدس، في أنينها بعد معاناة الانتهاك وأحزان التواطؤ، يبقى في الضمير، ويؤثر في الوجدان، إيجابياً، بما يتجاوز تلك السبّة» الفاحشة التي تدل

على تدني الذوق العام، وافتراض الفدامة، والبلادة، والتحجر لدى المتلقي، أما سائر الديوان ففيه غير قصيدة عن القدس، وعن أطفال الحجارة، وعن غزة، بما يجعله ديواناً «سياسياً» - إذا صح الوصف، وإن لم يخل - شأن بقية دواوين الشاعر سعيد شوارب، من التجارب الإنسانية المتنوعة، والتجارب الفنية أيضاً. ثم يأتي الديوان الأخير بعنوان: «لغو العصافير» فيعطي انطباعاً بخصوصية اللغة، وأنها لعب ولغو، والقصيدة داخل الديوان لا تتطابق وهذا العنوان، إذ تقول: «شيء.. كلغو العصافير» ولا نشك في أن الاستغناء عن العلاقة التشبيهية يقوي المعنى، ويكثف الدلالة، ويمكّن للشعرية، ومع هذا نقول إن هذه القصيدة شديدة العذوبة، عظيمة الصدق، موفقة البناء والتشكيل، إنها تبدي ولا تبدي، تعترف، وتسلّم بما كان، وتراه في جانبه الجميل، ولا تسرف في تشريح اللحظة بما يفسد جمالياتها ويحول الوردة إلى محاليل كيميائية، إن حركة القلب في قمة العمر، واهتزاز الوجدان في زمن سطوة العقل أو مزاعمه، شيء مبهر:

كما يفاجأ الهدف الذهبي،

اخترقت جميع خطوط دفاعي..

ويا له من تشبيه تصيح به مباريات الكرة كل يوم، مع هذا فإنه مفعم بالحيوية، وقد أردفه بسلسلة من الصور التي أعادت «شعبيته» إلى مستوى الشعر، دون أن تحفر أخدوداً بين هذا التشبيه الشعبي، والصور «الثقافية» التي تلته وترتبت عليه:

كما يفجأ الهدف الذهبي،
اخترقت جميع خطوط دفاعي
نهراً من الضوء في عمق عمق فضاءات روحي انحدر!!
قشعريرة ضربت فجأة عمري المتحصن،
لم أدر رغم احتراسي
كيف دفاعي انكسر!!
وكيف تخلق في داخلي كل شيء جديداً،
لأصبح كوناً جديداً..
....
ولكن شيئاً جريئاً.. كشلال ضوء بريئاً.. كلغو العصافير،
حراً كلحن السماوات
سراً كعينيك،
غرّد في خاطري واستقر!!
فهل صرتُ
هل صرت..
أم أن كل التواريخ،
كل الخرائط
في رعشة الحرف في شفتينا استحالت قمر..؟؟

هنا يتجلّى الفنان الحق، في القدرة على تشكيل التجربة، بعد اختيار اللحظة، وتحديد الانفعالات المثارة، وانتقاء الألفاظ والصور، وإن لغو العصافير الذي يبدو متشابهاً، مجرد سأسأة متواصلة، لابد أن له دلالات متنوعة لا نعرفها، لم نصل إلى مستوى اكتشافها، بسبب قصورنا، وليس خلوها عن حمل أشياء تريدها «ولا نقول: تفكر فيها» العصافير - حيال لغو العصافير - مثلنا حين

نتوهم أن جميع اليابانيين متشابهون، أو الصينيين، لدرجة أن نعجب كيف يميزون بين بعضهم والبعض الآخر، وأحسب أنهم ينظرون إلينا النظرة ذاتها. فهل تنتمي هبّة الحب - في غير ربيع العمر - إلى هذا المستوى من العجز عن إدراك سره، والفروق بينه وبين الحب في زمن الحب «إن كان له زمن»؟

هكذا تصورت وظائف الشعر، من خلال هذه العناوين الخمسة، ما بين العلاج والكشف والإعلام وإثارة الأسئلة، واللعب باللغة بين الغموض والإبانة، وهي جميعاً وظائف مقدرة، تبنتها مداخل النقد وجرت على أساسها أنهار من القصائد، وقد بقي من بينها ما أشرت إليه في عنوان هذه المقالة بأنه البعد السادس، وهو البعد الجمالي، الذي لم ينص عليه، ولكنه يستخلص من لغة هذه العناوين ذاتها، وهو ما حاولت الاستناد إليه في قراءة عناوين الدواوين، دون أن نتوسع فيما تقصد إليه نظرية الاتصال في الكشف عن العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، فهذا الجانب يحتاج إلى الاقتصار عليه، والعناية به، وإني أرى أن هذه الدواوين الخمسة تثير من اهتمام الناقد ما يتجاوز قضية العنوان، أو العناوين، فإذا كان العنوان «علامة كاملة» فإن النص - بدوره - علامة كاملة موازية وشارحة وممثلة للتحقق، من ثم فإنه أولى بالاهتمام، وإن كان السبق من حق العنوان.

هناك مدخل آخر إلى قصائد هذه الدواوين، أشرت إليه إجمالاً في مستهل هذه المقالة، وهو أن الشاعر كان «يعيد» نشر بعض قصائده في ديوان آخر، وقد قمت بإحصاء هذه القصائد التي تكرر نشرها:

- قصيدة: «أنت» - الديوان الأول ص 46 - الديوان الثاني ص 18.
- قصيدة: «لقاء» الديوان الأول ص 36 - الديوان الثاني ص 125.
- قصيدة: «العيد وأطفال غزة» - الديوان الأول ص 52 - الديوان الرابع ص 109.
- قصيدة: «الأدمع الخرس» - الديوان الأول ص 96 - الديوان الرابع ص 99.
- قصيدة: «حين تغيبين» - الديوان الأول ص 108 - الديوان الثاني ص 28 - الديوان الخامس ص 116.
- قصيدة: «في البدء كنت» - الديوان الثاني ص 25 - الديوان الخامس ص 24.
- قصيدة: «تلا آية وانطلق» - الديوان الثاني ص 74 - الديوان الثالث ص 57 مع تغيير في العنوان، إذ أصبح: آية.. وانطلق!!
- قصيدة: «صورة» - الديوان الثاني ص 82 - الديوان الخامس ص 70.
- قصيدة: «حوار في اللازمان» - الديوان الثاني ص 89 - الديوان الرابع ص 90.
- قصيدة: «ربوات النور» - الديوان الثاني ص 37 - الديوان الخامس ص 27.
- قصيدة: «لم يفهم الرجم» - الديوان الثالث ص 13 - الديوان الرابع ص 78.
- قصيدة: «خبر المبتدأ» - الديوان

الثالث ص 21 - الديوان الرابع ص 81 - الديوان الخامس ص 57.

- قصيدة: «حديث مع مقدسية» - الديوان الثالث ص 36 - الديوان الرابع ص 72.

- قصيدة: «استدار الزمان» الديوان الثالث ص 45 - الديوان الرابع ص 62 - الديوان الخامس ص 63.

- قصيدة: «كنت كسرت شراعي» الديوان الثالث ص 48 - الديوان الخامس ص 38.

- قصيدة: «تبارك دمعك لا تسأليني» - الديوان الرابع ص 86 - الديوان الخامس ص 34.

حين نقرأ هذه الأرقام، ونستهدي بما تشير إليه، سنجد أن القصائد المكررة بلغت (16) قصيدة، وهي تقارب حجم ديوان من هذه الدواوين الخمسة وتمثل نسبة غير قليلة، وقد نشرت منها (13) قصيدة مرتين، ونشرت ثلاث قصائد (3) ثلاث مرات، وهي:

حين تغيبين - خبر المبتدأ - استدار الزمان.

فإذا أخذنا باعتبار حق الشاعر أن يجري مفاضلة بين ما أنتج من قصائد، ولو من موقع أنه واحد من قراء شعره، ليس له حق احتكار الرأي، ولكن لا يحال بينه وبين إبدائه، هل نعتبر هذه الستة عشر قصيدة هي التي يرتضيها أو يرى أنها أكثر تمثيلاً له من خلال شعره، وأن هذه القصائد الثلاث، التي تميزت بأن تكررت ثلاث مرات هي الأفضل من بين القصائد الستة عشر؟ وهنا نشير إلى أمرين آخرين: إن الشاعر الدكتور سعد مصلوح كتب مقدمة للديوان الأول، وهي دراسة نقدية ذات أسلوب خاص، وفي هذه المقدمة أبدى استحساناً لجملة قصائد الديوان، وآثر - في الوقت نفسه - قصيدة: حين تغيبين باهتمام خاص، بما يشعر بأنها الأجود، وبالطبع لم تكن بقية الدواوين متاحة بحيث تتوفر له جميع البدائل الممكنة. الأمر الثاني أن مبدأ تكرار النشر بطبيعته، واحتمالاته، يتراجع، أو تقل فرصته، مع توالي الدواوين، فمن الديوان الأول أعيد نشر خمس قصائد، وكذلك من الثاني ثم الثالث، ولكن قصيدة واحدة صعدت من الديوان الرابع إلى الخامس، ومن الطبيعي أن ما استجد نشره في الديوان الخامس، لم يمنح فرصة التكرار إلى أن يصدر ديوان سعيد شوارب السادس. وهنا نقول: هل يمكن أن نعدّ هذه القصائد الأكثر حظوة - كما يراها الشاعر - هي خلاصة تجربته الفنية، وأنها الأحق بالدراسة؟

إننا نطرح هذا التصور كواحد من مداخل دواوين الشاعر، كما نطرح بالمقابل حقنا - حق النقد - في اختيار قصائد أخرى، كما أن من حق الشاعر المنتج أن يستمع إلى رأي الناقد، وذوق القارئ، واستجابة المتلقي تجاه هذه الدواوين، التي تحمل عدداً غير قليل من القصائد تنتمي، أو تنهض تكويناتها على أسس «تفضيلية» مختلفة، والطريف حقاً، أنني اخترت «بذوقي ولنفسي» عدداً مماثلاً تقريباً لعدد القصائد التي فضّلها الشاعر بنفسه لنفسه من

خلال إعادة النشر، ولكني توافقت معه قليلاً، وانفردت بحق الاختيار كثيراً، وفي النوعين كانت لدي أسبابي «النقدية» التي كنت أرجو أن تتسع لها هذه المقالة، ولكن امتدادها لم يعد يحتمل غير الإشارة الخاطفة.

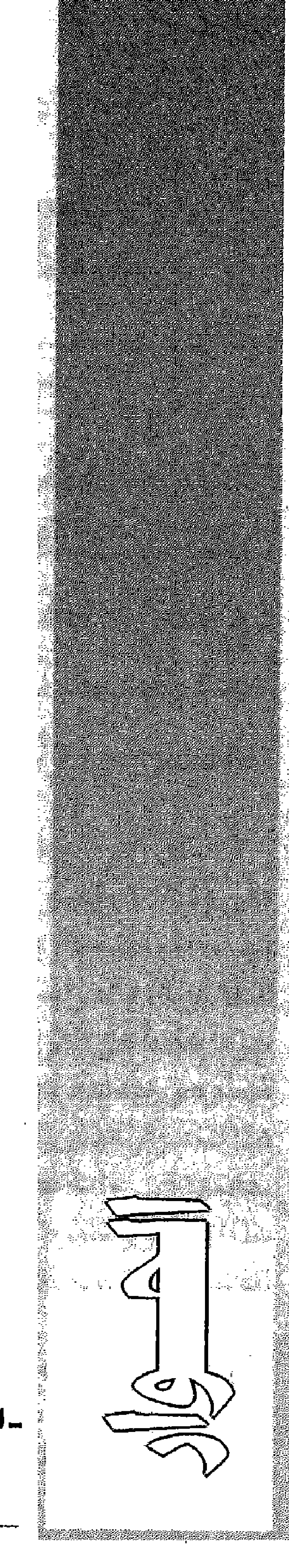
● قصيدة: «ليس.. ولكن» - الديوان الأول، من خلال أداتي النفي والاستدراك، سلكت سبيل المخاتلة، والمراوغة، ثم المفاجأة، وتكرار أداة النفي جعل التشوق المعلق مستمراً، والصورة المفتوحة على ما يليها من صور تؤدي تلقائياً إلى تمدد الصور، مما جعل من بنية هذه القصيدة نموذجاً للحبكة، والوحدة المتميزة.

● قصيدة: «صورة» - الديوان الثاني، وقصيدة: «حوار في اللازمان» في الديوان الثاني أيضاً، وقصيدة «حتى على القمر» في الديوان الثالث، وقصيدة: «أوجاع» في الديوان الرابع، وقصيدة: «الديك والرفاعي» في الديوان الخامس، هذه القصائد تعتمد صيغة المفارقة، وهي صيغة ذهنية ترتكز على جوهر الرؤية الشعرية التي ترى التباين في عمق أعماق التشابه، ولهذا تتصف تقنية المفارقة بأنها «حكيمة» من الحكمة»، وتكون القصيدة مختصرة أو قصيرة جداً، فالنظرة الكاشفة عدو الثرثرة والحكمة فيها القول الفصل.

● هناك قصائد شديدة العذوبة والجمال، لما تجلّى فيها من تلقائية، وصدق، وإنسانية، وبعد عن التصنع، وقد يتصادف أنها بعيدة عن الإطالة، والانتقالات المفاجئة التي تهدد بنيان القصيدة بالتصدع، وهذه القصائد: مشكلة حبيبتي، هند، مفتاح ليوم القمح، قصة ينكرها كل النقاد، استدار الزمان، جواز سفر، سؤال، البحث عن عريس.

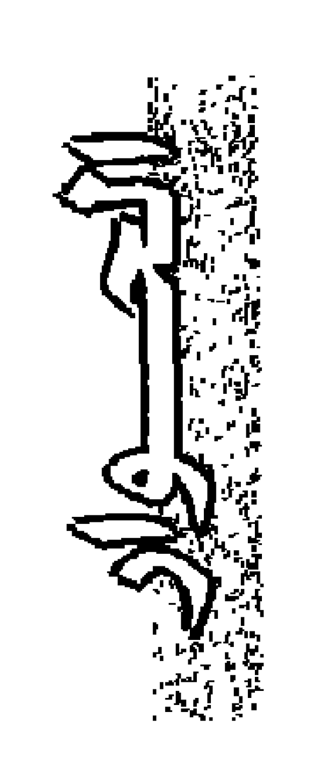
إن هذه المجموعة من القصائد لا تنتمي إلى شكل فني واحد، وعناوينها قد توحي بهذا، بعض منها صورة، وبعض آخر حكاية، وبعض ثالث مونولوج، وبعض رابع حوار، ومن الناحية الإيقاعية منها الموزون المقفّى، ومنها الموزون متعدد القوافي، ومنها ما هو على نسق قصيدة التفعيلة.. إننا نتقبل هذه الاختلافات، ونرى فيها نوعاً من حيوية الأداء، وانفتاح موهبة الشاعر على كل معطيات عصره.

إن الشاعر الباحث الدكتور سعيد شوارب الذي عرف الكويت عن كثب، وخالط أهلها وعاش بينهم، وعلى القول الشعبي المتداول (أكلوا عيش وملح مع بعض)، قد حفظ للكويت قدرها في قلبه كما في شعره، ففي دواوينه قصائد تفوح بعطر الوفاء، وتستحق وقفة خاصة، ودواوينه الجميلة يستحق كل منها مثل هذه الوقفة الخاصة، وما أردت في مقالتي هذه إلا أن أشقّ أكثر من طريق للتناول النقدي، وأن أقدم إطاراً عاماً عن مستويات القراءة، واحتمالات المعنى، راجية بهذا أن أكون قد عبرت عن إعجابي بهذا الشعر وتقديري لهذا الشاعر.



- اعترافات الفيلسوف ميشيل فوكو

د. الزواوي بغورة



اعترافات الفيلسوف

ميشيل فوكو

ترجمة: د. الزواوي بغورة. (الجزائر)

■ فوكو: عندما أكتب أضع نفسي في نفق
■ إنني مفجر.. أصنع أشياء تستعمل للحرب... وللكرسي!

تحتفل الأوساط الفكرية، والثقافية العالمية بمرور عشرين سنة على وفاة الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو 1926 ـ 1984، وخصته بهذه المناسبة عديد المجلات والدوريات والمؤتمرات والحلقات النقاشية، بالدراسة والبحث والمساءلة في فكره وأعماله التي تشكل جزءاً هاماً من التراث الفكري الإنساني وظهرت بهذه المناسبة أيضاً، نصوص جديدة للفيلسوف قدمها تلامذته واتباعه، من بينها نص هذا الحوار الذي ترجمناه، والذي يعكس مسيرة الفيلسوف منذ بدايتها إلى غاية منتصف السبعينات من القرن العشرين. وقد أجرى هذا الحوار ونشره أحد الكتاب المعروفين في فرنسا في مجال الكتابة الفلسفية والصحفية وهو (روجي - بول دروا).

ومما لاشك فيه أن أعمال هذا الفيلسوف ماتزال تثير العديد من المشكلات الفلسفية والمعرفية والسياسية، ومن بينها على وجه التحديد عملية تصنيفه في مدرسة معينة أو اتجاه معين أو فكر معين، لأن الفيلسوف عمل دائماً على رفض التصنيف وسعى إلى التجديد والتغيير، وكان قليلاً ما يتحدث عن سيرته الشخصية والفلسفية، وفي هذا الحوار الذي نشر لأول مرة هذه السنة، يكشف الفيلسوف عن سيرته العلمية وعلاقته بالكتابة وتكوينه الفلسفي والقضايا التي تفاعل معها.

ولذا فإن هذا الحوار، سيزيل بعض جوانب اللبس في حياة الفيلسوف وتكوينه الفلسفي ومصادر فلسفته والقضايا التي ناقشها والمقترحات النظرية التي دعا إليها، ويمد للقارئ العربي بالسياق العام والخاص لفكر هذا الفيلسوف.

● لا تحب أن يطلب منك، من تكون، لقد قلت ذلك مراراً. ولكن رغم ذلك سأحاول. هل ترغب في أن نسميك بالمؤرخ؟

- إنني اهتم كثيراً بما ينجزه المؤرخون، ولكنني أطمح إلى إنجاز عمل مغاير.

● هل نسميك بالفيلسوف؟

- كذلك، لا. فما أقوم به لا يتصل بالفلسفة في شيء. وليس كذلك بالعلم الذي يمكن أن نطلب منه المصوغات أو البراهين أو الأدلة التي يحق لنا طلبها من العلم.

● إذن كيف تحددون أنفسكم؟

- إنني مفجر. أصنع أشياء، يمكن أن تستعمل للكرسي أو للحرب او للخراب والدمار. لست مع الخراب، ولكنني مع المرور والعبور، مع التقدم في السير، مع القدرة على إسقاط الجدران. والمفجر، هو أولاً جيولوجي، يمعن النظر في الطبقات الأرضية، في الانطواءات والتصدعات والتشققات، ويسأل عن الجانب السهل أواليسير للحفر، وعن ما هو الجانب الذي سيقاوم، إنه يلاحظ كيف بنيت الصروح؟

● كان أول عملك هو (تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، 1961)، كل شيء في هذا العمل متميز ومتفرد؟ موضوعه ومنهجه وأسلوبه وآفاقه. فكيف جاءت فكرة هذا البحث؟

- في منتصف الخمسينات، نشرت بعض البحوث حول علم النفس والمرض العقلي. ولقد طلب مني أحد الناشرين أن أكتب تاريخاً لعلم النفس. ففكرت في كتابة تاريخ لا يظهر أبداً، إنه تاريخ المجانين ذاتهم. ماذا يعني أن يكون المرء مجنوناً؟ من يقرر ذلك؟ ومنذ متى؟ وباسم ماذا؟ لقد كان كتابي نوعاً من الإجابة الأولى الممكنة لهذه الأسئلة.

● ولكن هنالك إجابات أخرى؟

- لقد درست كذلك علم النفس المرضي. إن هذا الفرع العلمي المزيف، لا يعلمك شيئاً كثيراً. من هنا تولد عندي ذلك السؤال وهو: كيف أن هذه المعرفة القليلة، تحمل كل هذه السلطة؟ هذا ما يجعل المرء مذهولاً. كما أنني أجريت تدريبات في المستشفيات، بحيث قضيت سنتين في مستشفى (سانت - آن). لم أكن طبيباً، ولم يكن لي أي حق، لقد كنت طالباً، كما لم أكن مريضاً، لقد كنت أتجول في أروقة المستشفى. وهكذا ومن دون أن تكون لي سلطة مقترنة بالمعرفة النفسية، كنت أستطيع أو قادر على أن ألاحظ تلك السلطة في كل لحظة. لقد كنت في نقطة الالتقاء ما بين المرضى، الذين كنت أتحاور وأتحدث معهم تحت مصوغ إجراء اختبارات نفسية، والهيئة الطبية التي كانت تمر بانتظام وتتخذ القرارات. أن هذه الوضعية، العائدة إلى محض الصدفة، مكنتني من رؤية هذه

المساحة وهذا القاء بين المجنون والسلطة التي تمارس عليه، ولقد حاولت لاحقاً أن أبين تكونها أو تشكلها التاريخي.

● إذن هنالك، تجربة ذاتية أو شخصية لعالم الطب النفسي من قبلك؟

ـ إنها لا تتحدد فقط، بسنوات التدريب والتربص هذه. ففي حياتي الخاصة، شعرت منذ بلوغي الجنسي أنني مبعد أو مقصى، ليس إلى درجة الإبعاد، ولكن الانتماء إلى الجانب المظلم من المجتمع. إنها مسألة مدهشة عندما نكتشفها بأنفسنا. وبسرعة، تحول هذا الأمر إلى نوع من التهديد النفسي: إذا لم تكن كبقية الناس، فلأنك غير سوي، وإذا كنت غير سوي، فلأنك مريض. هذه الفئات الثلاثة (السوي وغير السوي والمريض) أن لا تكون مثل بقية الناس، وأن لا تكون سوياً، وأن تكون مريضاً، إنها بالتأكيد فئات مختلفة، ولكنها متماثلة فيما بينها. ولكن لا أرغب في كتابة سيرتي الذاتية. فهذا غير مهم.

● لماذا؟

ـ لا أرغب في ذلك حتى لا أقدم انطباعاً، بمحاولة جمع ما قمت به في نوع من الوحدة التي تميزني وتبررني وتجد مكانتها في كل نص. لنلعب بالأحرى، إذا أردت، لعبة المنطوقات، إنها تأتي هكذا، نبعد بعضها، ونقبل بعضها الآخر. اعتقد أنه علينا أن نرمي السؤال كما نرمي الكرة، سواء أصابت أو لم تصب ثم نعيد الكرة، وهكذا.. كان يجب دراسة علوم حديثة التشكل ومعاصرة ومحاولة فهم آثارها السلطوية.

● ما كان يهمك، كان إذن العلاقات بين المعرفة والسلطة؟

ـ لقد رأيت أنه من المفارقة بشكل خاص، طرح مسألة الوظيفة السياسية للمعرفة انطلاقا من علوم في غاية التشكل كالرياضيات أو الفيزياء أو البيولوجيا. لا نطرح مشكلة الوظيفة التاريخية للمعرفة إلا انطلاقا من هذه العلوم الكبرى النبيلة. إلا أنه ما كان أمامي هو وجود أطباء نفسانيين، لهم معارف في غاية الهشاشة، لم تتشكل إلا حديثاً ولكنها مرتبطة بشكل مؤكد بأشكال من السلطة التي يمكن تحليلها. من هنا بدا لي أنه بدلاً من طرح مشكلة تاريخ الرياضيات كما فعل (ترين ديك تاو) أو كما يقوم بذلك (جان توسان دسانتي) وبدلاً من طرح مشكلة تاريخ الفيزياء أو البيولوجيا، قلت في نفسي، يجب أخذ علوم حديثة التشكل ومعاصرة، بأدوات ووسائل أو مواد غنية، بما أنها معاصرة لنا، ومحاولة فهم ما هي آثارها السلطوية. هذا ما حولت القيام به، أخيراً، في تاريخ الجنون. أي استعادة مشكلة مطروحة من قبل الماركسيين، أو استعادة مشكلة كانت ماركسية، ألا وهي تشكل علم داخل مجتمع معطى. إلا أن الماركسيين، لم يطرحوا في هذه المرحلة مشكلة الجنون ولا مشكلة مؤسسة الطب العقلي..

لقد فهمت لاحقا أن هذه المشاكل تم اعتبارها من قبل الماركسيين بالمشاكل

الخطيرة، وذلك لأكثر من سبب. هنالك أولاً، فكرة اغتصاب القانون الكبير لكرامة العلوم، أي هذه المراتبية التي كانت ماتزال وضعية والموروثة من (أوغست كونت)، الذي وضع في البداية الرياضيات ثم الفلك.. إلخ، ثم الاهتمام بعلوم رديئة، ألا وهي الطب العقلي أو علم النفس، وكل هذا ليس بالأمر الجيد وخصوصاً كتابة تاريخ للطب النفسي، ومحاولة تحليل وظيفته التاريخية في المجتمع، لقد كنت أضع يدي، ومن دون أن أدري، على وظيفة الطب النفسي في الاتحاد السوفيتي. لم يدر بخلدي علاقة الأحزاب الشيوعية بكل تقنيات المراقبة، والضبط الاجتماعي وتحديد وتعيين الخلل وأشكاله. لهذا، أيضاً، فإنه إذا كان هنالك علماء نفس ماركسيون، متفتحون وأذكياء، فإنهم لم يبتدعوا أو لم يكتشفوا مناهضة الطب النفسي. إن الذين قاموا بهذا العمل هم الإنجليز، الذين كانوا متصوفة قليلاً. أما علماء النفس الماركسيون والفرنسيون، فكانوا مجرد مسيرين للآلة. لاشك أنهم قد طرحوا بعض الأسئلة، ولكن دورهم في تاريخ الحركة المضادة للطب النفسي، كان محدوداً.

● تريد القول أنه نتيجة ارتباطهم العميق بالانضباط؟

-نعم لم يكن الشيوعي في سنة 1960، يقدر على القول أن المثلي ليس مريضاً. كما لم يكن بمقدوره أن يقول أن الطب النفسي مرتبط من أقصاه إلى أقصاه بآليات وميكانيزمات السلطة التي يجب نقدها. وبين سنوات 1965 ـ 1968 كان من الصعب أن لا يكون المرء ماركسياً.

● اذن، الماركسيون استقبلوا كتابك بشكل سيئ؟

ـ في الواقع كان صمتاً مطبقاً أو كاملاً. لم يكن هنالك ولو ماركسي واحد تفوه بالرفض أو القبول. رغم أن هذا الكتاب يتوجه إلى مثل هؤلاء الأشخاص، هؤلاء الذين طرحوا وظيفة العلم. أو كيف يعمل العلم في المجتمع. نستطيع أن نتساءل مع مرور الوقت إذا لم يكن صمتهم، الذي كان يشبه البراءة إذن الغباوة، مرتبط بالأرنب الذي أيقظته وأصبح يزعجهم. هنالك سبب آخر أكثر بديهية واكثر بساطة، إنه يتعلق بعدم استخدامي لماركس بشكل صريح وكثير ومتعدد ومكثف في تحليلاتي، رغم أنني أرى أن تاريخ الجنون ماركسي مثل كل تواريخ العلوم المكتوبة من قبل الماركسيين.

ولاحقا خلال سنوات 1965 ـ 1968 في مرحلة (العودة إلى ماركس) التي كانت لها نتائج فعليه ليس على مستوى النظرية وحسب بل وكذلك على المستوى العملي أيضاً والتي تعرفونها. كان من الصعب أن لا تكون ماركسياً، والأصعب أن تكتب ذلك الكم من الصفحات دون الإشارة ولو إشارة واحدة إلى نص أو فقرة أو جملة لماركس، من هنا كانت العزلة والصمت أو اللعنة.

● لقد شعرت في هذه الآونة بالعزلة؟

ـ لقد شعرت بها سابقاً، وبشكل خاص عندما نشرت تاريخ الجنون.

وبين اللحظة التي بدأت فيها بطرح هذا النوع من الأسئلة على الطب النفسي وإثارة السلطوية وبين اللحظة التي بدأت فيها هذه الأسئلة تلقى صدى ملموس وواقعي في المجتمع كان قد مرت سنوات عديدة. لدي انطباع وكأنني أشعلت المشعل أو الفتيلة، ولكن لم أسمع شيئاً.

● وإذا ما عدنا إلى مسألة الكتابة. أنك تقول أن تاريخ الجنون ليس عملاً أدبياً.

رغم أن أسلوب كتابته قد تم ملاحظته منذ البداية. صحيح أننا نقراه لجدية وعمق تحاليله، ولكننا نقراه للمتعة كذلك. فهنالك أسلوب ميشيل فوكو. أن هذا ليس محض صدفة. فلماذا تقول أنك لست كاتبا؟

- الأمر بسيط، أعتقد أنه يجب أن يكون لديك وعي حرفي في هذا المجال. فكما تصنع حذاءاً يجب أن تصنع كتاباً. إن هذا ينطبق على أي كم من الصفحات المطبوعة سواء في جريدة أو في مجلة. بالنسبة للكتابة ليست شيئا آخر غير هذا. إنها حرفة وصناعة. يجب أن تخدم الكتاب.

إنك تقول أنني استعمل بعض الأساليب، وأن هذا يدل على أنني أحب الأسلوب الجميل. نعم هنالك دائماً نوع من المتعة، قد تكون متعة شبقية إلى حد ما، وذلك عندما تجد جملة جميلة. أن جملة جميلة تثيرنا، وتعطينا حيوية في الذهاب بعيداً. أقر بهذا الأمر بالطبع.

ولكن هنالك واقع، وهو أننا إذا رغبنا أن يصبح الكتاب وسيلة يستعملها الآخرون، يجب على الكتاب أن يوفر متعة لقرائه. يبدو لي، أنه الواجب الأولى للذي ينتج هذا العمل أي الكاتب. على الكتابة أن تحدث المتعة.

● ولكنك ترفض أن تكون مؤلفاً؟

- ما أن تشرع في الكتابة، حتى وإن كان ذلك يحمل اسمك كما هو موثق في شهادة ميلادك، إلا إنك ستعمل كما وأنك إنسان آخر، أو (كاتباً). وأنك ستقيم بينك وبين نفسك أشكالاً من الاتصال ودرجة من الانسجام لا وجود لها في الحياة الواقعية بشكل دقيق. فكتاب منك يبعث نحو كتاب آخر، وتصريح منك يبعث نحو فعل عام، وكل هذا في النهاية يشكل نوعاً من الهوية الجديدة التي لا تتفق أو لا تتماثل وهويتك المدنية ولا حتى مع هويتك الاجتماعية. وأكثر من هذا إنك تعلم أنك ترغب في حماية حياتك الخاصة.

أنك لا ترغب في أن تتداخل حياتك ككاتب، وحياتك العامة بشكل كامل مع حياتك الخاصة. وأنك تقيم بينك وبين الكتاب الآخرين، سواء الذين سبقوك أو الذين يحيطون بك أو الذين يتابعونك علاقات قرابة ومصاهرة وجوار ليست هي علاقاتك العائلية. ولا أتصور كتبي على هذا النحو، إنني أتصورها كالكريات، تمسك بها ثم ترسلها، فإذا نجح فيها ونعمت، وإلا فإن الأمر غير مهم...

● إذن الكتابة بالنسبة لكم ليست ضرورية؟

- نعم، ليست ضرورية. ولم أعتبر الكتابة بمثابة سعادة، أو أنها نوع من الأفضلية أو أي شيء آخر استثنائي.

أقول دائما في نفسي: متى يأتي اليوم الذي لا أكتب فيه. إنه ليس الحلم في الذهاب إلى الصحراء أو إلى الشاطئ أو إلى الاصطياف، وإنما القيام بشيء آخر غير الكتابة.

إن الأشياء التي كتبتها، كتبت بالمعنى السيئ للكتابة. وعندما أشرع في العمل فإنه يعني الكتابة، مما يضعني في طقوس شتى وصعوبات جمة. إنني أضع نفسي في نفق حيث لا أرى أحداً، رغم أنني أرغب في كتابة سهلة، ولكنني لا أحقق ذلك أبداً. يجب قول الحقيقة، ولا يجب قول خطابات كبيرة ضد الكتابة. إنني أريد أن أتفادى فعل الانغلاق والعزلة والانطواء على الذات التي تعني عندي وضع كلمات على الورق.

● **وإذن، تحلم بماذا؟**

- بكتابة متقطعة، كتابة لا تدرك بأنها كتابة، كتابة تستعمل الورق الأبيض أو الآلة أو قلم الحبر أو الكومبيوتر هكذا في خضم جميع الأشياء التي يمكن أن تكون آلة تصوير أو قلم الرسم، حيث تمر الأشياء بسرعة من هذا إلى ذاك، نوع من التهيج والاضطراب والانهيار.

● **وهل رغبت في المحاولة؟**

- نعم ولكن كان دائماً ينقصني هذا العنصر الخاص بالمقدرة والموهبة وربما العنصرين معاً. لذلك تجدني في الأخير، مضطراً للكتابة. أحلم دائماً بكتابة نصوص صغيرة. إلا أنني أكتب دائماً كتباً كبيرة. إنني أحلم فعلاً بفكر استعمالي. ولا يهم من أين أتى؟ المهم أن يكون بين أيدينا وسيلة من خلالها نستطيع مناقشة موضوع الطب العقلي أو السجون.

● **انك لا تحب أبداً أن يطلب منك، ما هي مصوغاتك أو مبرراتك؟ وماهي أسباب شرعيتك؟ لماذا؟**

- عندما عدت من تونس في شتاء 1968 - 1969 إلى جامعة (فانسان) كان من الصعب أن تقول شيئاً ما، من دون أن يطرح عليك هذا السؤال (من أين تتحدث؟) كان هذا السؤال يضعني دائماً في وضع مضطرب. يبدو لي أن هذا السؤال في أساسه سؤال بوليسي، إلا أنه أخذ مظهر السؤال النظري والسياسي. إن السؤال، من أين تتحدث؟ يطرح سؤال الهوية وهو من أنت؟ قل لنا إن كنت ماركسياً أم لست ماركسياً؟ قل لنا أن كنت مادياً أو مثالياً؟ قل لنا أن كنت مناضلاً أو أستاذاً؟ لقد بدا لي هذا السؤال بمثابة سؤال الانضباط؟ يخفي هذا السؤال، أسئلة فرعية وهي: من أنت؟ أين ولدت؟ ولأي عائلة تنتمي؟ وما هي وظيفتك؟ كيف يمكن لنا أن نصنفك؟ وهل يجب عليك أن تقوم بالخدمة الوطنية؟ هذا ما أسمعه عندما يطلب مني الإجابة على سؤال إلى أي نظرية تنتمي؟ ما هي مبرراتك أو مصوغاتك؟ إنني اسمع أسئلة بوليسية وأسئلة تهديدية؟

● **ما الذي كان يجب تفاديه في مطلب الهوية هذه؟**

- أعتقد أن الهوية هي واحدة من النتاجات الأولى للسلطة، ولهذا النمط من السلطة الذي تعرفه مجتمعاتنا. أعتقد فعلياً، في الأهمية التكوينية، للأشكال القانونية والسياسية والبوليسية لمجتمعنا. فهل تعتبر

الذات المتماهية مع ذاتها، ووفقاً لتاريخها الخاص وأصلها أو تكونها واستمرأها، وآثار طفولتها الممتدة إلى آخر أيام حياتها.. الخ ليست نتاج لنمط أو لنوع معين من السلطة التي تمارس عليها في الأشكال القانونية القديمة وفي أشكال السلطة الحديثة؟ يجب التذكير بأن السلطة ليست مجموعة من الآليات النافية والرافضة والاقصائية، ولكن السلطة منتجة فعليا. إنها تنتج على ما يبدو، وإلى حد ما، الأفراد أنفسهم. الفردانية والهوية الفردية هي من نتاجات السلطة. من هنا أرتاب كثيرا من هذه الأسئلة وأحاول تفادي شراكها. الحقيقة الوحيدة لـ(تاريخ الجنون) و(المراقبة والمعاقبة) هي أن هنالك من يستعملها ويصارع بها أو يناضل بها. أنها الحقيقة الوحيدة التي أبحث عنها. أما السؤال من أين جاء هذا؟ وهل هو ماركسي؟ فإنه سؤال يبدو لي في النهاية بمثابة سؤال الهوية إذن فهو سؤال بوليسي؟

● إذن سأحاول أن أكون بوليسياً، لأنني أحب أن أعود قليلاً إلى الماضي لكي أفهم من أين جاءت مسيرتك، فخلال سنوات دراستك في المدرسة العليا، كنت ماركسياً؟

- كجميع أترابي أو أفراد جيلي، كنت بين الماركسية والظواهرية. ليست الظواهرية كما صاغها (جون بول سارتر) أو (ميرلوبنتي) ولكن كما نقرأها في كتاب (هوسرل) (أزمة العلوم الأوربية) الذي كنا ننعته اختصاراً بـ(الأزمة). لقد كنا نشعر وكأن شيئاً ما قد انكسر في نص الفيلسوف، شيء مثل هذه المعرفة القوية ولكنها الضعيفة أمام التاريخ. ولقد كانت العلوم الإنسانية موضوع السؤال في هذه المحاولة. لقد كانت محاولاتي الأولى إذن هي: انطلاقاً من أي شيء كانت العلوم الإنسانية ممكنة؟ كيف استطاعت أن تشكل خطاباً معيناً وأن تتعاطى مواضيع بعينها؟ لقد اعتمدت هذه الأسئلة وحاولت أن أتخلص من إطارها الفلسفي كما وضعه هوسرل. كما رافقنا في الوقت نفسه صعود بطيء للماركسية داخل ممارسة يمكن تسميتها عادة بالفلسفة.

هذه المرحلة تختلف عن سابقتها عندما كنت طالباً؟ في هذا الوقت نستطيع الاستشهاد بماركس في أوراق امتحاناتنا. إن هذا يتماشى واستراتيجية الحزب الشيوعي في الدخول إلى مؤسسات الدولة. أتذكر جيداً أن (التوسير) قد أرسلني بكل طيبة أن أقدم دروساً في المدرسة العليا وفي اتحاد النقابات. وفي الواقع، فإن دخول الحزب في أجهزة الدولة لم ينجح إلا في الجامعة. إن هذا القبول بالماركسية داخل الجامعة وقبول الحزب الشيوعي بهذه الممارسة الجامعية المعترف بها، قد وفرت لنا وضعية مريحة أو سهلة. أن تصبح مبرزاً في الفلسفة وأنت تتحدث ماركس، كم كان ذلك بسيطاً؟ وهكذا دخلنا في صراعات كاذبة مثل، الحق في ضرورة الإشارة إلى (انجلز) مثلما نشير إلى ماركس. وأن يقبل رؤساء اللجان بأن نتحدث عن (لينين). لقد كانت معاركنا الصغيرة،

وكنا نعتقد أنها هامة جداً، إلا أننا ما أن دخلنا في هذا الاتحاد بين الحزب والجامعة حتى اكتشفنا التشابهات أو التماثلات: نفس المراتب، ونفس الضغوط ونفس الارتوذوكسية.

بدا عندي هذا كنوع من الاختناق الذي يعود إلى سهولة هذه العمليات. كنا نعتقد أنها ستصبح مسألة صراع، فإذا بها انغمست في الوحل أو في الزيت. ما كان يهمني هو هذا السراب من الصراع الذي عكسناه كالمرآة. لقد كنا نتصور أننا سنصبح الطليعة التقدمية، فإذا بنا نجد أنفسنا أمام بعضنا البعض، وأننا نفس الشيء. لذا رحلت إلى السويد وبعدها إلى بولونيا.

● في بولونيا توقفت في أن تكون ماركسياً؟ أو لم تعد ماركسياً؟

- نعم، لأن هناك رأيت كيف يعمل الحزب الشيوعي وهو في السلطة، هنالك حيث يهيمن على جهاز الدولة، ويتماهى مع نفسه. وما شعرت به بشكل غامض بين 1950 - 1955 برز لي في حقيقته المرعبة والتاريخية والعميقة. لا يتعلق الأمر إطلاقاً بتخيلات الطلبة ولا بألعابهم داخل الجامعة. كان الأمر يتعلق بأمر جدي و ببلد مستعبد من قبل الحزب. منذ هذه اللحظة، أستطيع القول أنني لم أعد ماركسياً بالمعنى الذي لا أقبل فيه عمل الأحزاب الشيوعية كما تعمل في أوروبا الشرقية أو الغربية. أما إذا كانت هنالك أشياء عند ماركس فيمكن لنا أن نستعملها دون ما حاجة إلى الإشارة إليها أو أن نعترف بها إذا شئنا...

● هل هنالك لحظات أخرى حيث العيش في الخارج قد مكنك من تشكيل فكرك؟

- نعم، كان ذلك في تونس. حيث عشت ما بين سنتي 1966 - 1968 وكان هنالك ما يشبه التجربة البولونية. أما مجتمعي فلا أعرفه إلا من زاوية الفرد المفضل. لم تكن لي أبداً مشاكل سياسية أو اقتصادية في حياتي. ولم أعرف ما هو القمع إلا في بولونيا، بمعنى في دولة اشتراكية. أما في المجتمع الرأسمالي فلم أر إلا الأشياء المخملية والسهلة. أما في تونس فلقد اكتشفت ما يمكن تسميته ببقايا الاستعمار الرأسمالي، وبداية ظهور تنمية على النمط الرأسمالي مع الظواهر التابعة لها كالاستغلال والقمع الاقتصادي والسياسي. وقبل شهرين من انتفاضة 1968 شاهدت في تونس إضراباً طلابياً في الجامعة غارق في الدم، حيث يقاد الطلبة إلى الأقبية، ثم يصعدون ووجوههم ملطخة بالدم، هنالك حيث يتعرضون للضرب. كان هنالك مئات من الموقوفين. وهنالك عديد من طلبتي الذين حكم عليهم ما بين عشرة إلى اثنتي عشرة سنة سجناً. لقد مثل بالنسبة لي شهر ماي في تونس أكثر جدية من شهر ماي الذي عرفته فرنسا. أن التجربة المضاعفة بين تونس وبولونيا قد أوجدت توازناً في تجربتي السياسية، ودفعتني إلى مواضيع لم استطع إدراكها بشكل دقيق في تأملاتي الخالصة ألا وهي: أهمية ممارسة السلطة، وخطوط

تقاطعها مع الجسد والحياة والخطاب والسلطة السياسية. في ذلك الصمت والإيماءات اليومية للبولوني الذي يعرف أنه مراقب، والذي ينتظرك في الشارع ليقول لك شيء ما، لأنه يعرف أن في شقة أي أجنبي هنالك سماعات خفية في كل مكان، في طريقة خفض الصوت عندما تكون في مطعم ما، وفي الكيفية التي تحرق بها رسالة ما، في كل هذه الحركات الخانقة، كما هو الحال في العنف القاسي والمتوحش للشرطة التونسية التي ضربت الكلية، كنت قد عرفت أو عبرت تجربة فيزيائية أو مادية للسلطة وللعلاقات بين الأجساد والسلطة. ولاحقاً، فإن هذه اللحظات قد شغلتني كثيراً، حتى وإن لم استخرج منها الدرس النظري إلا لاحقاً. لقد أدركت أنه كان يجب علي أن أتحدث عن هذه المشاكل منذ مدة طويلة، وأن أعاين العلاقة بين الجسد والسلطة وهو ما توصلت إليه في (المراقبة والمعاقبة).

● مع أن الكثير من الناس يعتقد أن ماي 68 يشكل كذلك تجربة من عنف السلطة وعلاقتها بالجسد. ألم تلاحظ ذلك ولو متأخراً؟

- لقد دخلت إلى فرنسا في نوفمبر 1968. وكان لدي انطباع أن كل هذه التجربة أصبحت مغلفة بخطاب ماركسي، لا ينفلت منه إلا القليل. على العكس تجربة تونس أو بولونيا، التي كانت مستقلة عن الخطاب الماركسي. وإذا كان هنالك خطاب ماركسي في بولونيا فهو إلى جانب السلطة والعنف. وخلال سنوات ما بعد ماي، فإن الذين كانوا يعتبرون أنفسهم ثواراً، من دون مرجعية ماركسية، كانوا يحتفظون بقدر ليس قليل من التحليلات الماركسية. وعندما يتدخلون أو يطرحون الأسئلة أو يناقشون فإن آثار السلطة ترتبط دائماً بالماركسية. ففي جامعة (فانسان) على سبيل المثال، لم يكن سهلاً أبدا القول بصوت عال: (إنني لست ماركسياً). لقد كان هذا الأمر صعباً من الناحية الفيزيائية.

ان ما شدني كثيراً هو هذا التقارب الكبير بين الاجتماعات التي تقام في الجامعة وتلك التي كانت تقام في الحزب الشيوعي في حقبته الأكثر ستالينية. صحيح أن هنالك اختلافات في الشكل، ولكنها كانت نوعاً من الستالينية المتفجرة، إلا أنها هي ذاتها. فقلت في نفسي: لم يتغيروا إلا قليلاً ؟

● لنعد إلى مسارك؟

- يجب أن تعرف أن هذا المسار كان لولبياً. كتاب (الكلمات والأشياء) كتاب هامشي. أنه هامشي لأنه ليس في الخط المستقيم لمشكلتي. فبدراستي لتاريخ الجنون كنت قد وضعت بشكل طبيعي مسألة توظيف السلطة الطبية داخل العلاقات التي تحدد المجنون وغير المجنون. والمعرفة الطبية قد أدت إلى ذلك التطور السريع الذي حدث في القرن الثامن عشر وعرف ظهور ليس فقط الطب العقلي والعلاج النفسي. ولكن أيضاً البيولوجيا أو علوم الأحياء والعلوم الإنسانية. لقد كان نوعاً من الانتقال أو التجسير من نمط معين من التجريبية إلى نمط آخر من

التجريبية. تصفح أي كتاب في الطب في سنة 1780 أو في سنة 1820، فإنك ستجد أننا عبرنا أو انتقلنا من عالم إلى عالم. يجب أن يكون المرء قد قرأ القليل فعلاً من هذه الكتب حتى يقول أنني أهذي، عندما قلت أن هنالك قطيعة في نهاية القرن الثامن عشر. والحال فإن الكلمات والأشياء لم يقم إلا بمعاينة هذه القطيعة. وذلك بمحاولة وضع تقرير عام عن خطابات تدور حول الانسان والعمل واللغة، إن هذه القطيعة مشكلتي وليس حلي، وإذا كنت قد ألححت على هذه القطيعة فلأنها إشكالية معقدة وليس لأنها طريقة لحل المشاكل.

● كيف تفسر هذه القطيعة؟

- في الواقع، كان علي أن أمضي أكثر من سبع سنوات لكي أعرف أن الحل الذي أبحث عنه لا يوجد حيث أبحث عنه، أي في نوع من الأيديولوجية أو تقدم العقلانية أو نمط الإنتاج. إنه يوجد في تكنولوجيا السلطة وفي تحولاتها. فمنذ القرن السابع عشر حتى الآن، يجب أن نعرف الأرضية التي من خلالها كان ممكناً حدوث هذا التغير. يقع كتاب (الكلمات و الأشياء) في مستوى الوصف والإقرار بالقطيعة وضرورة تفسيرها، ويقع كتاب (المراقبة والمعاقبة) في المحاولة الجينيالوجية، وإذا أحببت في تحليل الشروط التاريخية التي سمحت بإمكانية قيام هذه القطيعة أو بحدوثها. لقد فهمت كيف بدأنا نؤسس ليس فقط للإنسان المجنون ولكن للإنسان السوي كذلك، وذلك من خلال نوع من انتربولوجيا العقل واللاعقل. ولقد تبين لي من خلال تلك البحوث أن الوضع المركزي للإنسان يتمثل في كونه صورة خاصة للخطاب العلمي أو لخطاب العلوم الإنسانية أو لخطاب الفلسفة في القرن التاسع عشر. كل شيء مركز حول صورة الإنسان، ولا يشكل ذلك خطأ ممتداً للخطاب الفلسفي منذ أصوله الأولى، إنه تفكير جديد وحديث يمكن لنا أن نتبين بشكل واضح، أصله وكيف أنه بدأ في الاندثار والزوال، وفي تقديري، كان قد بدا ذلك منذ القرن التاسع عشر.

● اكتشاف هذه القطيعة، والتأكيد على آثار السلطة على مختلف المعارف، هل تقبل أن نقول أنها اكتشافاتك ومساهماتك الشخصية؟

- لا، مطلقاً. إنها تقع في الخط المستقيم لجموعة من الفلاسفة، نقرؤها في (أصل الأخلاق وفصلها) لـ (نيتشه) أو في (أزمة العلوم الأوروبية) لهوسرل. إن تاريخ سلطة الحقيقة في مجتمع كمجتمعنا، هذا السؤال يدور دائماً في فكرنا ومطروح على فكرنا منذ مئات السنين. ولم أقم إلا بصياغته بطريقتي الخاصة. ولم أبلوره الا في كتابي (اركيولوجيا المعرفة) حيث بينت بعض قواعده. ليس لتلك القواعد أي طابع انقلابي أو ثوري، ولكن بما أن الناس يظهر أنهم لم يفهموا ما أقوم به، لذلك بينت بعض قواعدي. لست من الذين يقولون أنهم يأتون بما لم يسبق لغيرهم بتقديمه.

ولست من الذين يقولون إنني أول من رأي طلوع الفجر. ما يهمني، هو أن أفهم ماذا تقتضيه عتبة الحداثة التي يمكن أن نعاينها ما بين القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر. لأنه انطلاقاً من هذه العتبة، طور الخطاب الأوروبي سلطات تعميمية أو كونية أو كلية كبيرة. واليوم فإنه في تصوراته الأساسية وقواعده المركزية، يمكن أن يكون حاملاً لأي نمط من الحقيقة حتى وإن كانت هذه الحقيقة ضد أوروبا وضد الغرب. وليس لدي، بالأساس، إلا موضوعاً واحداً للدراسة التاريخية وهو عتبة الحداثة. من نكون؟ نحن الذين نتحدث هذه اللغة التي لها سلطات تفرض علينا في مجتمعاتنا وعلى المجتمعات الأخرى؟ ما هي هذه اللغة التي يمكن أن نستعملها ضد أنفسنا؟ أو يمكن أن نحولها ضد أنفسنا؟ ما هو هذا الجموح اللافت لانتقال الخطاب الغربي إلى العالمية أو الكونية؟ تلك هي مشكلتي التاريخية؟

● إنها طريقة مختلفة في إدراك العلاقة بين المعرفة والسلطة؟

- المعرفة منذ قرون، ولنقل منذ إفلاطون، كانت لها طبيعة مختلفة جوهرياً عن السلطة. إذا كنت ملكاً فإنك ستصبح أعمى، أما إذا تخليت عن السلطة فإنك تستطيع ان تتأمل الحقيقة. هنالك استعمال قديم جدا للمعرفة في استقلال كلي مع السلطة. وحالياً، فإن العكس هو الصحيح، أن ما نتساءل عليه هو موقف المثقفين والعلماء في المجتمع وفي أنظمة الإنتاج وفي الأنظمة السياسية. يظهر لي أن المعرفة مرتبطة بشكل عميق بسلسلة كاملة من آثار السلطة. وتمثل الأركيولوجية بشكل أساسي هذا الاكتشاف أو هذا الإظهار، أو المعاينة. إن نمط الخطاب العامل في الغرب أو الموظف في الغرب، منذ بضعة قرون، بوصفه خطاب الحقيقة، والذي عبر أو انتقل الآن إلى المرحلة العالمية، إن هذا النمط من الخطاب يرتبط بسلسلة من ظواهر السلطة وعلاقات السلطة. للحقيقة سلطة. إنها تملك آثاراً عملية وسياسية. إن إقصاء المجنون هي واحدة من بين آثار سلطة الخطاب العقلي. كيف تعمل آثار السلطة هذه؟ كيف يمكن لها أن تصبح ممكنة؟ هذا ما أحاول فهمه.

● هل يمكن أن يكون هنالك مجتمع من دون سلطة؟ هل لهذا السؤال من معنى أم ليس له معنى؟

- أرى أن السؤال لايطرح بهذه الصيغة: (يجب أن تكون هنالك سلطة أو لا يجب أن تكون هنالك سلطة)؟ إن السلطة تذهب بعيداً، وإنها تغوص عميقاً، وتعمل بجهاز كامل، يجعلنا نتساءل إن كانت قد تركت مكاناً معيناً من دون أن تكون فيه، رغم أن تحليلها قد تم إهماله من قبل الدراسات التاريخية. إن النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد اكتشف آليات الاستغلال، ويمكن أن تكون مهمة النصف الثاني من القرن العشرين هو اكتشاف آليات السلطة. إننا لسنا فقط هدف السلطة ولكننا النقطة التي تقوم عليها السلطة. فما

يجب اكتشافه فينا ليس الجانب الاغترابي أو اللاوعي، وإنما تلك الجزئيات التي تعبر أو تمر من خلالها السلطة.

● ضمن هذا الأفق، هل بقي هنالك شيء منفلت للسلطة أو خارج السلطة؟

ـ ما ينفلت للسلطة، هو السلطة المضادة. رغم أنها هي ذاته تقع في اللعبة نفسها. من هنا وجب طرح مشكلة الحرب والمواجهة. يجب إعادة دراسة التحاليل الخاصة بالتكتيكات والاستراتيجيات على مستوى سفلي ودقيق ويومي. يجب إعادة تفكير المعركة الكونية مع ضرورة الانفلات من فكرة نهاية العالم. من الممكن أن يكون لدينا تفكير سياسي لا ينتمي إلى نظام الوصف الحزين. أو تشاؤم اليمين أو اليسار. من الممكن أن لا نسقط في هذا التشاؤم من دون أن نقع في التفاؤل الثوري؟ أعتقد أن الرهان يكمن هنا، في الوقت الحاضر.

● هذا ما يؤدي إلى طرح مفهومك للتاريخ. قال سارتر (فوكو ليس له معنى للتاريخ)؟

ـ إنها جملة تشرفني.. نعم إنني لا أملك معنى للتاريخ. قد يكون لسارتر معنى للتاريخ، ولكنه ماذا قدم للتاريخ؟ لا شيء، صفر. أعتقد أنه يريد أن يقول رغم كل شيء، شيء آخر. إنه يريد أن يقول أنني لا احترم دلالة التاريخ المقبولة في كل الفلسفات ما بعد (هيغل)، حيث تتضمن نفس العمليات التي يجب أن تكون هي ذاتها دائماً، كالصراع الطبقي أولاً، وثانياً أن يكون هنالك معنى للتاريخ في هذا الشكل من التاريخ القادر على معاينة الكلية أو التعميم على مستوى مجتمع معين أو ثقافة معينة أو وعي معين أو أي شيء آخر.. حقاً إن تاريخاً هكذا، لا أملك له معنى.

● وكيف تحددون أنتم التاريخ؟

ـ إنني أستعمله كوسيلة صارمة. فانطلاقاً من سؤال محدد مطروح في الحاضر، تكون هنالك إمكانية لرسم تاريخ معين بالنسبة لي. التواريخ التي أكتبها ليست تواريخ تفسيرية، إنها لا تبين الضرورة، ضرورة أي موضوع من المواضيع التي درستها، ولكنها تبين كيف حدث المستحيل وكيف امتد إلى زماننا. أنّ كل ما يعتبر غير منتظم وصدفوي وغير منتظر في عملية تاريخية يهمني كثيرا. وإلى حد ما، يمكن القول أن المستحيل أو الأكثر الاستحالة هو الذي أصبح في النهاية ضرورياً.

● غالبا، يستبعد المؤرخون ما ينتمي إلى الاستثنائي؟

ـ لأن من مهمات التاريخ أن يحافظ على الأشياء، وأن يمسح تلك الأشياء غير المنتظمة أو الصدفوية، نمحي كل تلك الأشياء لنبقى في إطار الضرورة. أعتبر أن مهمتي تكمن في إعطاء أكبر قدر ممكن لإمكانية قيام التعددية واللقاءات والمستحيلات وإلى كل الأمور غير المنتظرة، أن هذه الطريقة في مساءلة التاريخ انطلاقاً من ألعاب الممكن وغير الممكن تعتبر في نظري أكثر فائدة وغناء، إذا ما أردنا أن نقيم تاريخاً سياسياً وسياسةً تاريخية. وإلى حد ما، فإنه

يمكن القول أن المحال هو الذي أصبح ضرورة. فكيف حدث فعلاً هذا المستحيل؟

● أن تبين أن المعزل أو السجن أمر محتوم، هو أن تبين كذلك كيف يمكن مقاومتهما؟

- أعتقد أنه، وبالاتفاق مع نيتشه، فإن الحقيقة يجب فهمها بلغة الحرب. حقيقة الحقيقة هي الحرب. إن مجموع العمليات التي بواسطتها تنتصر الحقيقة هي كذلك مجموع آليات السلطة التي تضمنها السلطة.

● إنها حرب دائمة؟

- نعم، أعتقد، أنها كذلك.

● في هذه الحرب، من هم أعداؤك؟

- ليس الأشخاص ولكن في نوع من الخطوط التي نجدها في الخطابات، وحتى في خطاباتي، التي أريد أن أبتعد عنها. رغم أن الأمر يتعلق بالحرب، فإن خطابي مستعمل، كما يستعمل أي جيش، أو ببساطة أي سلاح، أو أي كيس من المتفجرات أو كوكتيل مولو توف. وهكذا نعود من جديد إلى حكاية الانفجار والتفجير.

- رجل ملأ العلم إهابه

د. حسان الطيان

- الكويت حاضرة إعلامياً في برلين

شعاع القاطي

رجل ملأ العلم إهابه

بقلم: د.محمد حسان الطيان (الكويت)

يا دهر بِعْ رُتَبَ المعالي بعده
بيعَ السماح ربحتَ أم لم تربحِ
قدّم وأخّر من تشاء فإنه
قد مات من قد كنت منه تستحي

رحم الله شيخنا عبد الحميد البسيوني فقد كان جديراً بالتقديم، وكان الدهر يستحي منه، فلا يقدم عليه إنساناً مهما علت رتبته، وكثرت شهاداته، وعلا في أندية العلم صياحه !.

قد طلبنا فلم نجد لك في السؤ
دد والمجد والمكارم مثلا

ولم يكن الشيخ - أعلى الله في الجنان مقامه - صاحب شهادات، وأستاذ جامعات، ومحاضر مؤتمرات.. لكنه كان رجلاً ملأ العلمُ إهابَه، وأنار الحق كتابَه.. فهو يقرأ على بصيرة.. وهو يفهم على نور.. وهو يجزل العطاء بسخاء وكرم وجود.

صحب العلم وأهله مذ كان غضَّ العود طريَّه، فنهل منه، ورضع لبانه كما يرضع الوليد لبن أمه، فلما اشتدَّ ساعدُه واستحصد أمرُه، كان العلم معه على مثل أمره، سداداً واستحصاداً.

سنى له الله معايشة الأكابر.. فتقلب في نُعمى رياضهم.. ونهل من معين علمهم.. وتدرج في معارف فهمهم.. ما بالك برجل كان صاحب العقاد؟! و جليس محمود شاكر؟! وأنيس السيد صقر؟! وخدين النفاخ؟! وصفي الطناحي؟! وغيرهم من أوعية العلم وعدوله.. وأساطينه وأركانه.. إنه بهم تخرج.. وبسنى عقولهم أورى وأزنَد..

استمع إلى وصفي الطناحي يقول عنه في بحث له عن دار العلوم

ومكانتها في بعث التراث العربي وإحيائه: «وأعرف أناسا ذوي أقدار الآن، عملوا زماناً في مهنة التصحيح، أذكر منهم ابناً عظيماً من أبناء الدار،هو جامع العلوم والفضائل، المقرئ المحدث الحافظ الأديب الشاعر، الذكي القلب واللسان، عبد الحميد البسيوني، المتخرج من الدار عام 1961م، جاء من قريته «الباجور» من أعمال المنوفية، يبحث عن المعرفة، ويلتمس طرق العلم، بنفس مشوقة، وحس دقيق، وعين ناقدة، فصحب من الأشياخ عباس محمود العقاد، والسيد أحمد صقر، وشيخنا محمود محمد شاكر، رحمهم الله أجمعين، كما صحب من قراء القرآن الكريم الشيخين محمد صديق المنشاوي وعلي حزين، رحمهما الله». (في اللغة والأدب 2/837).

لقدكان هامةً في العلم تطأطأت لها الهامات.. وكان رأساً في الفهم انحنت له الرؤوس.. وكان نبعاً ثراً من ينابيع المعرفة أثرى من حوله.. ورفد من قصده.. «ومن قصد البحر استقلَّ السواقيا»

وقد قصدناه فرفدَنا.. ووردناه فأوردَنا.. واستقيناه فروانا، وبتنا نرقب يوم السبت على أحر من الجمر.. نسمع قراءة الشيخ.. ونتلذذ بإلقائه.. ونهيم في حسن بيانه.. ونحلق في أرجاء فكره.. ونجني أطايب أدبه وبصره.. فكان مما قرأنا عليه: شرح معلقة لبيد، ومقالات محمود شاكر «نمط صعب ونمط مخيف»، وعينية أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أولاده. دع عنك ما كان يتحفنا به من قراءة روائع القصائد القديمة. فأكرم به من معلم! وأنعم به من قارئ!.. وأعظم به من عالم!!.

همُ القوم إن قالوا أصابوا وإن دُعوا
أجابوا وإن أعطوا أطابوا وأجزلوا

إن أنسَ لا أنسَ مجلساً ضمنا بصحبته في ديوانية الشيخ علي الصباح العامرة، فقرأ علينا قصيدة الشريف الرضي:

ما أسرع الأيام في طيّنا
تمضي علينا ثم تمضي بنا
في كل يوم أمل قد نأى
مرامه عن أجل قد دنا
أنذرنا الدهر وما نرعوي
كأنما الدهر سوانا عنى
تعاشيا، والموت في جدّه
ما أوضح الأمر وما أبينا!

حتى بلغَ آخرها. أنشدها بصوته المعبر.. وأشهد أني لم أسمع منشداً للشعر يحاكي إنشاده..كنت أتسمَّع من إنشاده أنين الموت، وفجيعة المصيبة، وشَجَن الفراق، فرأيتُني أقضي ليلتي تلك ميتاً، إي وربي رأيت فيما يرى النائم أني قد فارقتُ.. واستقبلني ركب السابقين، على كره مني لتلك المفارقة وذلك الاستقبال!! ووجدتني أفيق من غمراتي فزعاً جزعاً ولساني يردد:

كيف دفاع المرء أحداثها
فرداً وأقرانُ الليالي ثُنى؟

وكانت صلاة في جنح الليل.. وكانت مناجاة طالما حنت روحي إليها.

وتتابعت اللقاءات مع أستاذنا البسيوني، وكانت تضم نخبة من أهل

العربية والأدب، أذكر منهم د.يوسف الحشاش، ود.محمد الدالي، ود.يحيى مير علم، ود. عدنان غزال، ود.هزاع سعد، ود.طاهر الحمصي، ود. فؤاد نعناع، والأساتذة وائل الرومي، ومحمد الزمامي، وأسامة العمري، وعبد الرحمن الحقان، ورائد الشلاحي، وعصام شقير، وغيرهم. يحفهم بالرعاية والتكريم رب المجلس الشيخ علي ناصر الصباح جزاه الله عن العربية وأهلها خير الجزاء. «إن الكلام يزين رب المجلس».

وكان آخر ما قرأ علينا عينية أبي ذؤيب الهذلي المشهورة:

أمِنَ المَنون ورَيبِها تتوجَّعُ
والدهرُ ليس بمُعتِبٍ من يجزَعُ

أودى بَنيَّ وأعقبوني حسرةً
عند الرقاد وعبرة لا تقلعُ

ولقد حرَصت بأن أدافعَ عنهمُ
فإذا المنيةُ أقبلت لا تُدفعُ

وإذا المنية أنشبت أظفارها
ألفيت كل تميمة لا تنفعُ

قرأها بشرح ابن الأنباري، وكان معجباً بها، مفتوناً بصورها، مذهولاً بفلسفتها، بل كان يعدها أبدعَ ما قيل من شعر في فلسفة الموت، وتصوير لوعة المفجوع به. حتى إذا أتى على آخرها فجَأنا بالقول: إن هذه القصيدة آخر ما أقرأ عليكم، ولن أقرأ بعدها شيئاً، بل سأكتفي بالاستماع إليكم، ففيكم علماء أجلاء، يستفاد من علمهم، ويُنصت إليهم، وكان يخص أخانا الدالي بالإجلال والتقدير - وهو أهل لذاك - وكثيراً ما طلب إليه مراجعة قضايا في اللغة والنحو والتحقيق.

ولم يدر بخلدنا آنئذ أن كلام الشيخ هذا قرار لا رجعة فيه، ولقد حاول بعض رواد المجلس أن يثنيه عن عزمه، ولكنه أصر!.

وهكذا كان.. ففي الأسبوع التالي قرأ أخونا الدالي مبحثاً له كان كتبه يرد على من خطّأ المعري في قوله:

تعبٌ كلها الحياة فما أعـ
جب إلا من راغب في ازدياد

وحضر الشيخ البسيوني، ولمَا انتهى المجلس التفت إليّ قائلاً: وأنت ما موضوعك عن القرآن، زودني بالآيات التي تريد تناولها كي أناقشك فيما سوف تقول، فقلت: لقد قذفت في قلبي الرعب ياسيدي! فأردف قائلاً: لا بأس عليك، ولكن إياك أن تقرأ بحثك في الأسبوعين القادمين، فأنا على سفر، وسأعود إن شاء المولى لأستمع إليك وأناقشك.

وطويت نفسي يومئذٍ على تهيب جميل!

فما أصعب أن تلقي بحثاً يناقشك فيه رجل كالبسيوني بعلمه وقامته!

وما أجمل أن تلقي بحثاً يحثك عليه ويشرفك بحضوره رجل كالبسيوني بفضله ونبله!

ورحت أهيئ نفسي، وأعد العدة ليوم اللقاء، ولكن هيهات..!لم يكن ثمة يوم ولا لقاء، بل كان يوم.. ولا لقاء! وكان مجلس.. بلا إشراق! مجلس خيم عليه الحزن.. وغشيته الكآبة.. وحف بلوعة الفراق.. فقد نعى الناعي أبا تميم.. وانهد من جبال العلم جبل..وثلمت في الإسلام ثلمة..!

بان الخليط برامتين فودّعوا
أوَ كلما جدوا لبين تجزعُ
كيف العزاءُ ولم أجد مذ بِنتمُ
قلباً يقرُّ ولا شراباً ينقعُ

ثم لما عدنا إلى الرشد تبين لنا أن الشيخ كان يودعنا، فقدتحقق حدسه حين ودعنا غب انتهائه من قراءة المرثية، ثم راح يحث الخطا نحو أرض الكنانة ليودع الأهل والأحباب هناك، حيث كان على موعد مع الأجل المحتوم، مع قضاء الله الذي لا راد له.

فرحم الله روحك أيها الشيخ الجليل.. وغفر لك.. وأتم نعمته عليك بصحبة النبيين والصديقين والشهداء والصالحين وحسن أولئك رفيقاً يوم الدين.. والحمد لله رب العالمين.

«إنَّ الذينَ قالُوا ربُّنا اللهُ ثمَّ استقامُوا تتنزَّلُ عليهمُ الملائكةُ ألا تخافوا ولاتحزنوا وأبشروا بالجنَّةِ التي كنتُم توعدونَ».

الكويت حاضرة بتجربتها الاعلامية المميزة في برلين

بقلم: شعاع القاطي (الكويت)

شاركت مؤخراً ممثلة لبلدي الحبيب الكويت في مؤتمر الحوار الإعلامي العربي الألماني الذي نظمه معهد العلاقات الثقافية الخارجة بألمانيا برعاية وزارة الخارجية الألمانية تحت عنوان «الشبيبة ووسائل الإعلام والمساهمة السياسية» وشارك فيه من الجانب العربي ممثلون لعدد من الدول العربية وهي المملكة العربية السعودية وقطر ودولة الإمارات العربية المتحدة وسوريا ولبنان وليبيا وموريتانيا وفلسطين والجزائر والمغرب واليمن والأردن ومصر وتونس والكويت ومن الجانب الألماني شارك عدد من اساتذة الإعلام والسياسة واللغة العربية ومسؤولون اعلاميون وطلبة.

واعتمد الحوار الذي أقيم على مدى يومين على طرح عدد من القضايا الإعلامية المرتبطة بشبكة الإنترنت وإمكانيات دعم الشباب لتشجيعهم على المساهمة السياسية والتنشئة الاجتماعية من قبل وسائل الإعلام ساهم فيها الحضور حيث استعرض كل منهم تجربته ورؤيته الخاصة مستشهداً بتجربة بلده.

ومن هنا كان الحوار فرصة طيبة لي لأتحدث عن الكويت خصوصاً حين استعرض عدد من الإخوة في بعض الدول العربية تجربتهم إن جاز لي تسميتها بالقمعية حيث لا تتوفر لهم أدنى وابسط حقوق الإنسان الأمر الذي انعكس أيضاً على أجهزتهم الإعلامية. أدركت هنا أنه من المهم أن نوضح للألمان أنه على بالرغم من وجود سمات مشتركة بين مختلف الدول العربية والإسلامية فهي متباينة فيما بينها في تجاربها السياسية والإعلامية والاجتماعية سواء على مستوى الأقاليم العربية أو على مستوى العالم العربي.

وأنه في الوقت الذي ينظر فيه إلى بعض الدول العربية على أنها بلدان مازالت تقيد شعوبها وتحد من حرياتهم وحقهم في الحصول على المعلومة إلا أنه توجد نماذج لدول

عربية تتمتع شعوبها بمقدار عال من الحرية.

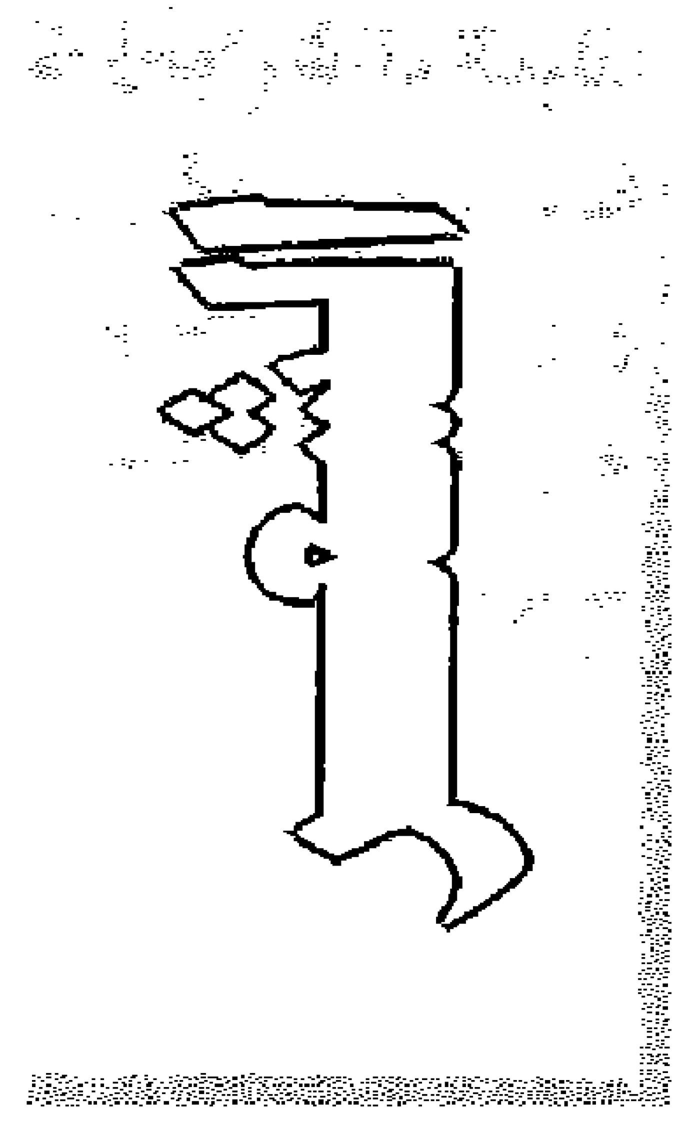
وضربت الكويت مثلاً متميزاً في العالم العربي حيث تتمتع وسائل الإعلام بهامش كبير من الحرية، فالصحف مملوكة للقطاع الخاص وتستطيع أن تطرح من خلالها مختلف وجهات النظر بالإضافة إلى بدء أول محطة فضائية خاصة مؤخراً والسماح بوجود محطات إذاعية خاصة أيضاً.

للأسف فإن بعض الإعلاميين والسياسيين يستخدمون مصطلحات عامة دون تحديد فيتكلمون عن العالم الإسلامي والعالم العربي بالعموم ما يترك انطباعاً خاطئاً لدى الغرب عن واقع الدول العربية وشعوبها التي ربما تلتقي في اللغة والدين ولكنها تتباين في التجارب الخاصة بكل منها.

وبالتالي فمن المهم أن تقوم الدول العربية بوضع خطة على مستوى الوطن العربي من شأنها إيصال أفكار صحيحة عن العالم العربي والإسلامي خصوصاً وأن عدداً من الدول العربية بدأت أصلاً بهذا الدور من خلال المنتديات واللقاءات التي تقوم بها مختلف المنظمات الأجنبية.

وربما تكون أحداث الـ ١١ من سبتمبر سبباً قوياً يدفعنا إلى الاتجاه إلى الآخر والاستماع إليه وايصال الفكرة الصحيحة عن حقيقة عروبتنا وإسلامنا وإن لم تكن هذه الأحداث هي السبب الوحيد خصوصاً مع وجود حملات ضدنا منذ سنوات طويلة شوهت صورتنا لدى الغرب بشكل كبير.

وأتمنى أن تتبنى مختلف المؤسسات والمنظمات سواء الحكومية أو الخاصة في العالم العربي مثل هذه القضايا وإتاحة الفرصة للشباب الغربي بالالتقاء مع نظيره العربي لخلق المزيد من التحاور والتقارب.



أكثر من أي وقت مضى

حسن خضر (مصر)

القدمُ اليمنى
المليئةُ بالشرايينِ تنزف
فوق خريطة العالم
والموتى يرهفون السمعَ الآن
أكثر من أيٍّ وقتٍ مضى
جثثهم التي تتراكم سوف تصنع
تلاً
من الأرواح
يمكن الصعودُ عليه إلى....
وسؤاله عن سر مشيئة الآلات
والقوات
عن عدد إضافي من محفّات
وفراشاتٍ تذود الدودَ عن حبّات نور
عيونهم
في القبر...
القدم اليمنى
المليئة بالشرايين تنزف
قدم الخطوة الأولى
وَلْوَلوا ندماً عليها،
على أقدامكم التي مرَّ فوقها القطارُ
مسرعاً
قلّدوا في الأنين عذابَ مومسٍ عجوز
أزهق الألم فتات رغبتها
شرّطوا الأجساد بشفرةٍ حادة
كمن لا يملكون غير هذا الذي أفسدوه
عنوة....
صرخوا خمس مرات في اليوم والليلة
ودّعوا حرقةَ القلوبِ في العويل
تفزع المواليدُ
تنزع السكينة من مهودهم
فينشأوا قتلةً عتاة
لا شعراء حكائين
قد ألفوا المحبة والتلاوات.
فلا الخيلُ
ولا الليلُ
ولا المرآةُ تعرفنا
انظروا بصدورٍ ضيقة
مصفوقة الرئات، صدور من فقدوا
الأمل.
إلى القدم اليمنى
قدم الخطوة الأولى فوق خريطة
العالم
وهي تخلف الجذع
وإحدى خطوتيه اصطناعية
بينما يجلس شاعرٌ إلى أوراقه
ليحرقَ في كل زفرةٍ ملاكاً من
الطّائفين
النادرين الآن في غرف الكتابة.



عبدالقادر صبري (اليمن)

مشرق الروح.. غرب الأحزان

الجبلُ
غيمة حزنٍ
مجهولٌ هوَ الحزنُ
معلومٌ هذا الولهان
بات منذُ الحزنِ يدعى
غيمان.
من الغيم.. تكتسي قصائدهُ لونَ شحوبها
من الحزن... ترتوي أغنياته كل صباحٍ.
غيمانُ الجبلُ المسكونُ المفتونُ
بالحزنِ وبالأصدقاء..
يعشقَ حزنه كما يعشق الأصدقاء
يوزع الأصدقاء على الحزن بالتساوي
يعدهم كل ليلة هماً .. هماً
يرتاد جميع أغانيهم
ويشيع كل من يرحل.
ممزوجين بقطرات العسل
يتناولهم كل مساء
يعتصر همهم قطرةً... قطرة
حتى تسري في صوته المتعب
كلها آهاتم.
وعند الصباح
يطلقهم صوب الأمنيات
كالفراشات هم
يعشقون نورَ توهّجِه
يغتسلون بكلماته ملء همومهم
كلما أوغلوا فيه توهجوا.
غيمان: قلْبكَ السَاطعُ ما أدفأه!
برق لا يحرق العشاق.
هو الظمآن دوماً لرحيق امرأة
عشقها منذ الأزل
شوهد مرةً معلقاً بأهدابها
يغزل من الهدب بعض الذكريات.
هو الحب متشحاً بالغمام
إذا رأيته يعدو قربك فجراً ملئ هيامه
لا تكلّمه.. فقد سكنته الكلمات.
هو الطفل المبلل بالأمل
إذا رأيته وفي يده كيسٌ من الحلوى
وقطع السكر
لا تسله لمن؟
هي لكل أطفال الطرقات.
غيمان بآزال هيمان لايزال
لا تجرب يوماً إغواءهُ
لن يغادرها
فهو مربوطٌ إلى سُرَّتها بحبل قصيدة.
جرّبَ مرةً هجرانها
فغرست في رئتيه جذور كرومها
وأطلقت في شعره كل الجنيات
مرة، قال له طائر يقاسمه الحزن وحبها

غـيــمــانُ، يا بـوح المنهكـين وهمس العاشقات
تعالى إلي أجنحتي
أهيم بـك في وجـه الحـبـيـبـة من ملكوت.
وعندما أطلَّ من ملكوت
أبحر فيه الغيمُ
وجد أسراباً من الكلمات
تبشر بأمانيه الشاحبات
أشعلَ للجسد أغنيةً
وللروح أوقد جمرا.
هيمانُ هذا الغيمان الذي
يعرف كل اتجاهات الروح
كمـا يـعـرف الفـلاحـون اتجـاهات الريح.
ها هو ذا يمطر في حقول أصدقائه
ينصب الأعياد في مقايلهم
قبلةً... قبلة
وذات مقيل

غفا غيمان غفوة
بعد أن زرع في أكُفٍّ عشاق محبوبته
غصون قات.
فجأة
أفاق غيمانُ
إنكبَّ على كل الكتب
يفتشها عل عجلٍ
وعندما انتهى
سألناه..
ماذا؟
أجاب مطمئناً
اسمها... اسمها
لايزال محفوراً في كل الصفحات.
غيمانُ، ذلك الولهان العطشان
إلى حبها دوماً
لاتزال كــرومـــهـــا ترتوي من طَلِّ أصابعه
وبين ارتعاشتها
تحتمي من النسيان صنعاء..

أوبريت الكاشفة

غالية خوجة
(الإمارات العربية المتحدة)

فاتحة السهو

كيفَ وراءَ الروحِ تداعى الأزرقُ..؟
ذاكرةُ الصورةِ خافيتي،
وفراغي إيقاعٌ محموم..
هو البرقُ إليَّ،
جنوني الأخضر،
سحري المأخوذُ بنازحتي..
وأنا الوقتُ بلا وقت،
والنارُ فواصلُ أجنحتي..
لرماده،
حوّلتُ الرعدَ كؤوساً..
كمْ أسكرَ نبضُهُ تفعيلاتي..
بَرْكَنَ إيقاعهُ،
أجراسي..
كمْ سكرتْ بالغيبِ مخيلتي..
ما للموسيقى اللامرئيّةِ تلفحُ جانحتي؟
ملكوتي الساحرُ مسحورٌ..
والرمزُ الحافي،
يتبعُ محتملاتي،
فتُصلّي كاشفتي..
لهُ..،
يمضي مطرُ المجهولِ،
وشمسُ حواسي..
لهُ أشعلُ ما يتناغمُ في اللونِ،
وما يتخاصبُ في موتي..
هل يبصر نسغُهُ،
ما وراءَ الأزرقِ كيف يعومُ؟
وهل تدري الرؤيا،
أنّ الرؤيا تخطفُ حدسي..
والكون،
يخالسُ وامضتي؟
سيدومُ اللاموجودُ رنيني،
ويظلُّ الإيهامُ جنينَ شروقي..
فأنا،
منذُ أنا،
أستبرُ الغامضَ في أزلي..
أمحو الليلَ بأحوالي،
وأتوهُ نهاراً يلدُ الآتي..
لي،
في كلِّ نشيدٍ إيقاعٌ..
في كلِّ سماءٍ،
إيحاءٌ..
سيتوبُ الغيبُ عنِ الغيبِ
ولنْ،
يصلَ إلى غائبتي..
وهناكَ،
وراءَ المطلْقِ،
تبصرني ذاتي..
لن يكتبَ شعري كلَّ الرؤيا..
أوَ ليسَ الأبيضُ وحدهُ مشعَلَ مكنوناتي..،
والأسودُ وحدهُ.. مُدمنَ آبدتي....؟

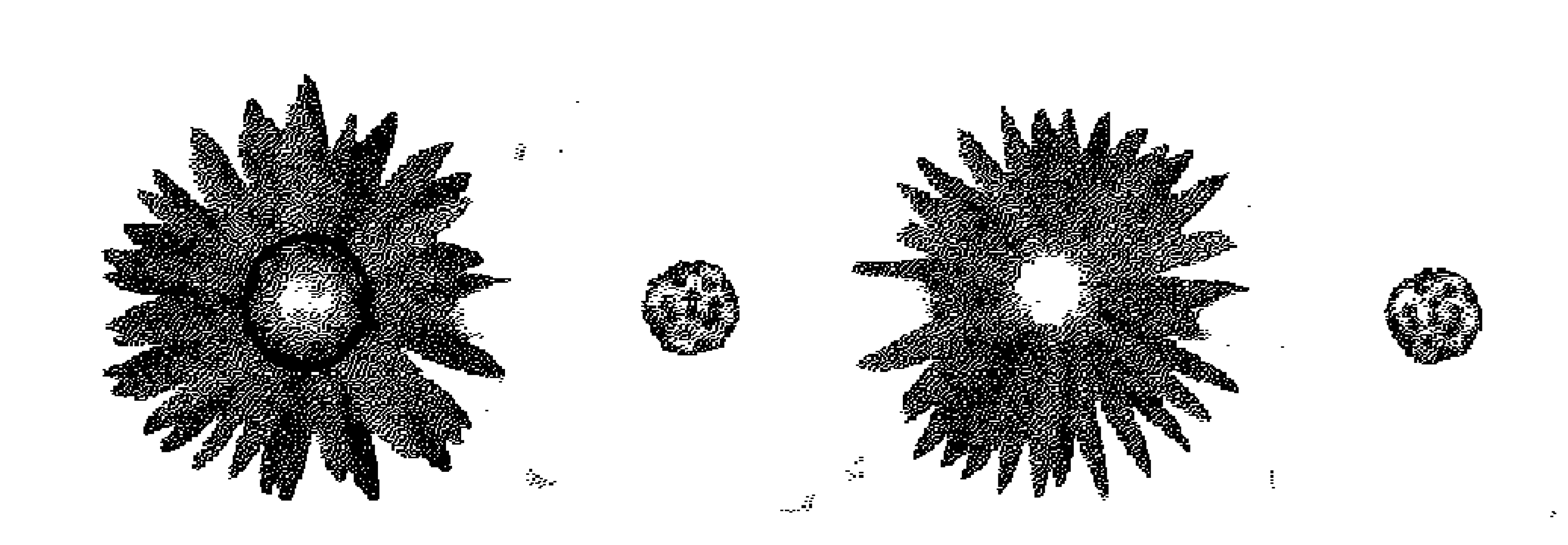
نشيد العشق

مرعباً،
كالسؤالِ،
نشيدي يديرُ الغيابَ فيبدو المكانْ:
ليسَ في البرقِ غيرُ شفافيّتي:
أزرقٌ يلفحُ الأرجوانْ..
هل رأيتَ اشتعالي،
مجاهيلَ تعدو ورائي..
رأيتَ الذي،
ماجَ في المتنِ،
ثمَّ استوى،
فاستضاءَ الأقحوانْ..؟
داخلَ النصِّ:
غيبٌ يشعوذُ،
والماءُ يحبو إلى هجرةٍ..
والنُّهى،
تعتلي سدرتي..
كنتُ..
لا،
لم أكنْ...
كان معنايَ يجيرُ الرؤى..
والمجرّاتُ،
سكْرى بنا..
كان في النشوةِ البكْرِ،
خلْفَ الصدى،
عاشقانْ...
أيُّ حلْمٍ سيهمي على الحلْمِ؟
قالَ الرجيفُ،
فسالَ الفضاءُ، السكونُ..
وغامَ الأوارْ...
هل أضافَ:
صفي التائهَ، الراعشَ، المجتلي...،
أمْ أشارَ الوميضُ إلى لحظةٍ،

تخرجُ الآنَ،
منْ ذاهلِ الموجِ..
أمْ أنَّ ما في الحريقِ انزوى،
فاستشفَّ الكلامُ الكلامَ حجاباً وراءَ
الحجابْ..؟
ربما،
جرْحُها،
مالَ كالوقتِ عن جرحِها،
فاستبانَ الصدى:
تخجلُ الشمسُ مني،
أنا شمسُ هذي القصيدةِ،
أرنو إليَّ فيغمى على نبضكَ المختفي..
ليسَ جسمي الهواءُ،
المياهُ،
الترابُ..
وناري.. بلا،
جمرةٍ،
أو.. دخانٍ..
وعن خمرتي،
لن يتوبَ النبيذُ..
أنا،
لم أعرِّي التآويلَ بعْدُ..
وهذا البياضُ السحيقُ،
جنونُ التراتيلِ،
ما لا.. عيونٌ سهَتْ،
لا حدوسٌ رأتْ،
لا طقوسٌ،
ولا..
كلما،
سمعَ العاشقُ الهذوَ،
فاضَ رنينُ السحابِ،
وزادَ البنفسجُ خطفاً..

كمِ السحرُ يخشى على السحْرِ منْ
سحْرِها..
لازورديّةُ الرمزِ،
ترعى اللغات،
فيشكو الفضاءُ احتمالاتها..
والدلالاتُ،
تفنى بحالاتها..
كلما هبَّ نزفي،
تداعتْ...
فهامَ المُدامْ..
إنها،
كالغموضِ،
وضوحي..
وخلْفَ الوضوحِ،
غموضي..أنا،
جهْرةُ الطارئ، الثاقبِ، النازحِ،
المبتلى بالمُحَالْ..
وأنا،
كلُّ هذا العميقِ الشفيفِ الذي
يكتوي بالزوالْ..
هلّلويا لإغماءتي،
تستطيرُ بمرجانها..
هلّلويا..،
نشيدي،
وضوءُ الأوانْ..
أوّبي يا سرائرُ إني
زمانٌ يُغيِّبُ كلَّ الزمانْ...
أوّبي..
هلْ سوايَ،
نيازكُ نفيٍ تباغتُ خافي البيانْ؟

الزهور الجميلة



عبدالرزاق محمد صالح العدساني (الكويت)

تحية لإهداءات الأدبية منى الشافعي

حكايات بهـا عـذبُ الكلام
تَحَلَّتْ بالسَّماحةِ والوِسَامِ
تُهِيبُ ركانةٌ والظَّرفُ فيها
كطوق الحُسنِ في طيرِ الحمامِ[1]
وأزهار تباهت من خزامى
بروضٍ وسمُهُ هَطْلُ الغمامِ
فإن صغرت فقد كَبرت بمعنىً
كما كبر التَّأمُّلُ بالجِمامِ
فقارؤها يُلازِمُها اشتياقاً
سواءٌ بالمسيرِ وبالمقامِ
مصابيح تَجَلَّتْ في ضِياها
كَبَرقٍ شَعَّ في جُنْحِ الظلامِ

1) الركانة: الرزانة والوقاد
الظرف: خفة الروح وذكاء القلب.

لَعَمْري أنَّها وردٌ ووَرْدٌ

قريبٌ لا أشُكُّ من التَّمامِ

فَمِنْها قِصَّةٌ فيها شُجونٌ

وَأخرى قد تَغَنَّتْ بالهيامِ

تُمَتِّع قارئاً فيما حَوتْهُ

بِها منها لَهُ ما بِالمدامِ

رَأَيْتُ بها عَناقيداً تدلَّت

كَحَبَّاتِ اللآلئ بانتِظامِ

فقد جَمَعَت من الماضي دليلاً

وحاصرُها اشتياق للسلامِ

وآهات لها لَيْلٌ طويلٌ

ملَبَّدُ بالدُّخان وبالقتام

كفاها ذكر سَيْطرَة تناءَتْ

وطابورٍ وتحقيقِ اللِّئامِ

بهم شَقَّت مني بالعَزْمِ دربا

يزيد صِعابُه كُثْرُ الزُّحامِ

لقد مسكتْ زمامَ القولِ فيه

يَعزُّ الفَخْرِ في مَسْكِ الزمامِ

فما طيرٌ يطيرُ بلا جُنَاحٍ

ولا خَيْلٌ تُقادُ بِلا لجِامِ

إليك اعتذاري

مختار المريري (اليمن)

غدي يا صديق الجراحاتِ وغول السنين

مَدٌّ لموتِ الأمانيِ فكوني على حذرٍ من دمي

ويومي امتدادٌ لأمسي من غدٍ غادرٍ يصنَعُ البسمات

لموج الضـــيــاعِ الذي يرضَعُ وأمسٍ يتاجرُ بالأمنيات

القادماتِ ويومٍ يؤرشِفُنا في الرصيف

رمادُ السماءِ أمطَر فــلا عِطْر.. لا لحْنَ للـحُبِّ غـيــرَ

القلبُ ريحاً.. طيراً أبابيل الأنين

لا شيءَ يبقى من الحلمِ، والعمرِ فقولي لكل المسَاءِ الطويل

نمضي بها قاتلاً وقتيل. متى تحمِلُ الحُبَّ للمُعْدَمين

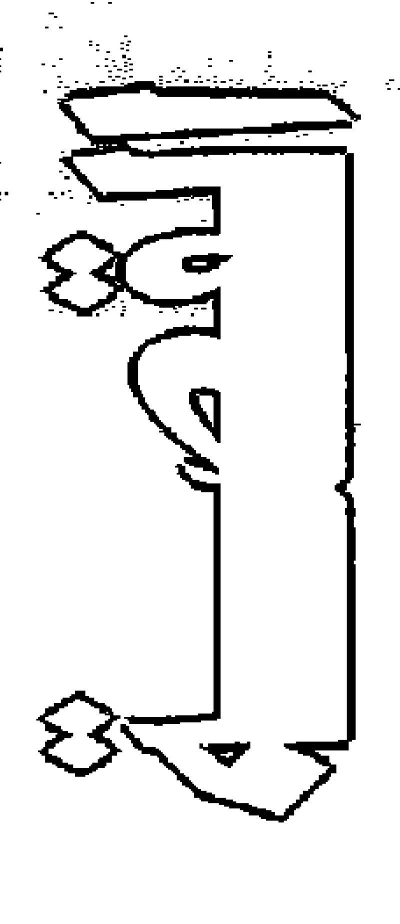
كأعجازِ نَخْلٍ فؤادي وأنتِ متى تَقْتُل الحُزنَ في دربِنا

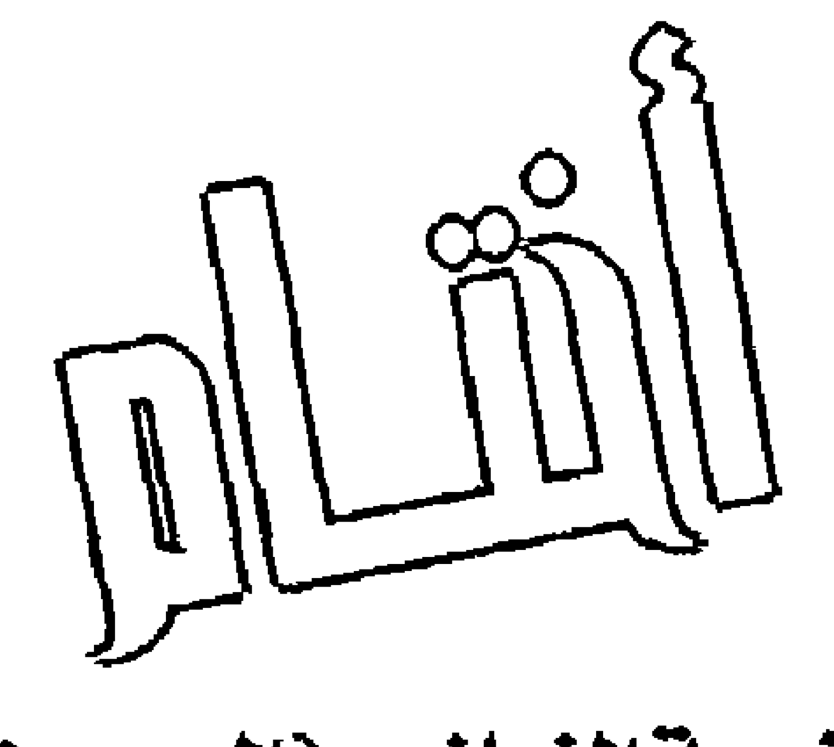
جفاها حنانُ الينابيع والأغنيات متى تسكُبُ الوَصْلَ تَطْفِ الحنين

مساءاتنا والحنين، عذابٌ بأيدي متى يا أفاعي المدى

الجناة والردى

سياطٌ يحركُها العابثون ترحلين؟





أنيسة الزياني - (البحرين)

كانت تأمل من رحلتها البرية الأولى أن تنعم بالراحة والهدوء والاستمتاع بالمناظر الطبيعية التي ستتعاقب على ناظريها من النافذة الأمامية للحافلة السياحية.. فهي تُخطط للجلوس خلف السائق مباشرة وحين اعتلت درجات سُلم الحافلة الثلاث اكتشفت انشغال جميع المقاعد الأمامية.. فلم تجد بُداً من الجلوس على المقعد قبل الأخير حيث اصطف خلفها عدد من الأطفال.. تركهم ذووهم واختاروا الجلوس على مقاعد قريبة منهم ليستغرقوا في النوم مع بدء الرحلة عندما تحركت الحافلة وسط ضباب كثيف يُغرق المدينة النائمة وصمت يخيم على شوارعها الخاوية.. فلم تعد تسمع سوى حشرجة الموتور الصاخبة وشخير الركاب المحيطين بها وحركة أم انتقلت إلى جوارها لتنام بعد أن أزاحها زوجها عن المقعد ليتمدد عليه.. وما هي إلا دقائق حتى بدأ شخير الأم إرساله نحو أذنها، فتغاضت عنه بالتطلع عبر النافذة لشوارع المدينة الواسعة تطويها عجلات الحافلة بسرعة أخافتها فسحبت الستارة.. وأغمضت عينيها في محاولة للنوم كبقية الركاب لكنها فشلت.

ساعتان استغرقتها سرعة الحافلة لعبور المدينة والدخول في قرى فقيرة بمنازلها وشوارعها الضيقة ذات الاتجاهين المعاكسين والمليئة بمطبات أرضية.. ما تكاد العجلات تخرج منها حتى تبتلعها أخرى أعمق منها تسبب في إيقاظ الركاب وإبداء امتعاضهم من إهمال الحكومة لهذه المناطق النائية.. واستيائهم من عدم انتباه السائق لهذه المطبات اللعينة وتفاديها.

كان الأطفال آنذاك يغطون في نوم عميق انتهى مع التفاف مفاجئ للحافلة أدى إلى تدحرجهم وتكومهم عند نهاية المقعد.. فصرخ أحدهم باكياً بفزع شاركه فيه بقية الأطفال.. فسارعت مع الأمهات للتخفيف من روعهم بتقديم الطعام وفحص أجسادهم المضمومة إلى صدورهن للتأكد من سلامتها.

واصلت الحافلة سيرها إلى أن توقفت عند نقطة الحدود وترجل الجميع بسرعة.. إمّا لقضاء حاجة.. أو تدخين سيجارة قبل الانحشار في الطابور الطويل الذي ينتظرهم منذ الصباح الباكر حيث تكالب الرجال والنساء والأطفال تائهون بينهم على نافذة الموظف المسؤول للانتهاء من فحص جوازاتهم وختمها.. ومن ثمّ الانتظار مرة أخرى ساعات طويلة ريثما ينعتق الجميع من هذه الإجراءات السقيمة.. وحين جاء دورها ومدّت يدها بجواز سفرها للموظف دهشت لانتقاله من يده إلى آخر وآخر وآخر أخبرها أن أوراق جوازها مليئة بالأختام ولا توجد ورقة خالية ليضع عليها ختم خروجها من حدود بلاده.. وعندما أشارت بسبابتها إلى بعض الفراغات الموجودة في الأوراق نَهَرَها:

- سيدتي.. إنّ ختم بلادي يجب ألا يكون قرب أي دولة.. بل تكون له صفحة كاملة تسعه وتتناسب مع حجمه ومكانته في الوطن الكبير.

- وماذا أفعل..!؟

- عليك بالعودة من حيث جئت..

صرخت:

- ماذا تقول..

- عودي من حيث جئتِ..

- لكني عربية.. وطني عربي.. دمي عربي حُر.. لوني عربي.. لغتي عربية.. التراب الذي حبوت عليه عربي.. أمي عربية.. أبي عربي.. كلي عربية.. وهذا يخولني لدخول البلاد العربية.. مُلَوِّحاً بالختم:

- كل هذا لا يهم.. أريد ورقة بيضاء خالية لختم بلادي.. فاصمتي.. هاج الجميع معها مؤكدين كلامها.. وضجت القاعدة الصغيرة بالصراخ الساخط، فتلفت حائراً يبحث عما يسكتها به فلم يجد غير الختم بيده فسارع بوضعه على فمها وشفتاها مطبقتان.. وفوجئ بالجميع يصفقون مبتهجين لحصولها على الختم الذي سيمكنها من عبور الحدود ومواصلة الرحلة معهم.. ووقف في مكانه متسمراً.. ممسكاً بالختم وعيناه جاحظتان تتبعان بغضب الحافلة وهي تسير بهم عابرة الحدود.

كان الركاب يتندرون بما حدث ويضحكون.. وهي صامتة لا تستطيع التعليق على ما تسمعه.. فانعزلت في كرسيها وأخرجت مرآتها الصغيرة تتأمل الختم المطبوع على فمها لتفرّ دمعة مقهورة من مقلتيها تحدرت ببطء لتصطدم بأناملها قبل أن تحطّ على شفتيها.. وغابت بعدها في سبات حزين استيقظت منه مفزوعة على صفعة طفل صغير حلّت على وجنتها فلم تستطع نهرَه ففمها مكبل بالختم المطبوع.. وحين رأى الأطفال المحيطون بها عجزها تهافتوا عليها بأناملهم الرقيقة تتزاحم مُلامسَة فمها وشفتيها.. صادة دمعاتها المتناثرة بين فينة وأخرى.. فلم تحرك ساكناً إلى أن حطّت الحافلة برحالها على تراب عربي لم يسائلها من أين أتت.. أو من تكون..

وبعد سبعة أيام بدأت رحلة العودة بعد أن عانت الكثير للمحافظة على الختم.. فقد حذروها بأنها لن تعبر بلادهم في المرة القادمة بدونه وعند الحدود ترجل الجميع ليعيشوا المأساة ذاتها ويقفوا هذه المرة في طابور طويل.. طويل.. طويل.. يحذرهم من إعادة الكرّة.. وظلت هي جالسة في الحافلة مضربة عن النزول.. فيما امتدت يد المرشد بجواز سفرها للموظف المسؤول الذي رفض استلامه مصمماً على تواجدها في الغرفة.. فادّعى بأنها قابعة في الحافلة لأنها مريضة، فاضطر للتوجه معه نحو الحافلة متمتماً بكلمات تدل على استيائه.. وما إن صعد الحافلة حتى سمعت هدير صوته:

- أين صاحبة الجواز.. أين المريضة..؟؟

أشار المرشد بخوف:

- ها هي ذي.. في المقعد الخلفي.

- حسناً.. أريني ختم المغادرة..

صامتة رفعت وجهها ليراه..

- إنه غير واضح.. ويكاد يختفي..

نكست رأسها حانقة..

- لو أنك تأخرت يوماً واحداً لما سمحت لك بالدخول.. والآن ارفعي وجهك.. مممم أين أضع ختم الدخول؟ ممم أين؟ أين؟ أجل.. أجل سأضعه هنا.. على جبهتك.

وما إن اتجه بالختم ليطبعه على جبهتها حتى تناولته من يده لتلقيه بقوة في وجهه فتفاداه بالتقهقر إلى الوراء والاحتماء من ثورتها بأحد المقاعد الجانبية مما أفسح الطريق أمامها لتخرج من الحافلة وتجري صارخة وهي تعبر الحدود:

- مازلت عربية.. وطني عربي.. دمي عربي.. لغتي عربية..

فما كان من المصطفين المتململين في الطابور الطويل إلا أن يلقوا ما بأيديهم ويتبعوها مرددين معها:

- كلنا عرب.. كلنا عرب.. كلنا عرب.

العتبات المحظورة..

بقلم: سوزان خواتمي
(الكويت)

كان صباحاً نزقاً، لم أكن قد شربت قهوتي بعد، حين رأيته ينطلق مثل صاروخ داخل الصالة معتلياً دراجته ثلاثية العجلات.

أطار المشهد المفزع بقايا نعاسي، سبق أن حذرته بل حذرتهما - هو وأمه - من الاقتراب.

قبلها لا أذكر أني ضربته حتى حين يتجاوز طاقتي على تحمل شيطنته، كنت أكتفي بنهره أو بشد أذنه حتى تحمر، أما أن أصفعه فتترك أصابعي علاماتها فوق خده الأسيل!

فذلك ما حدث.

لم يكن حال بيتنا البسيط بأثاثه المتواضع وهدوئه المريح على ما آل عليه الآن.. تغيرت الأشياء، بالطبع لا أقصد الغيوم العابرة التي كانت تمر دون أن تترك أثراً، مجرد مشاحنات بسيطة بين حبيبين تحفز على احتضان المصالحة، بل هي مرايانا التي لم تعد تعكس سوى الوجوم والنفور، وبكاء طفلي منزوياً، والنقاشات العقيمة المليئة بالشك والارتياب.

كأن لعنة حلت بعد أن نقلت التمثال الذي صنعته من قبو الورشة إلى صالة الجلوس، كان لابد من اتخاذ الحيطة، حجمه الكبير تطلب إخلاء مساحة مناسبة، تغييرات كثيرة طالت قطع الأثاث التي جمعناها بعضاً فوق بعض..

بطبيعة الحال ضاق المكان، فلم يعد بالإمكان التمدد بحرية كما في السابق، حتى أن فرد الساقين أو الاستلقاء دون الاصطدام بشيء ما صار أمراً يستدعي حركات بهلوانية.

أعلنت بصوت مسموع تحذيراتي المتشددة، هكذا لم يعد مسموحاً لابني أن يلعب كما تعود أن يفعل سابقاً، لكن يبدو أن الصغار لا يستوعبون القوانين الطارئة، والعتبات المحظورة، بما فيها التغيرات التي اقتضتها الضرورة..

أما الكبار زوجتي مثلاً، فما أن أبصرته أول مرة، حتى ألقت فوق رأسه أقرب قطعة قماش طالتها وصرخت:

- عيناه يا رجل تراقباني.

بتحفظ وانفعال لملمت شعرها الطويل، وسوت أطراف ثوبها، فيما اكتفيت أنا بنشوة عبرتني معتبراً تلك الصيحة برهاناً جلياً على نجاحي.

أسرت لصديقاتها المقربات، بين الشهقة والشهقة، أنها تحولت من سيدة بيت تملك زمامه، إلى امرأة غريبة تختبئ في الأماكن الضيقة والمحرجة، حتى تكاد تتلاشى، قالت لهن إنها لم تعد تتعرى منذ صارت عرضة لناظري ذاك التمثال، مازالت تخافه، وأقسمت بأنه يحدق بوقاحة،

يلاحقها ليل نهار، يستهدفها بنظرات ذئبية، ليس تمثالا بريئاً بالمرة..

وندبت حظها: مستحيل أن ننجب طفلاً آخر.

موهبتي تتركز عند أطراف أصابعي حيث ينمو إحساسي ويموت، كنت أستشعر الأشياء لمساً

لكن الشقية لا تفهمني.. لا تقدر إنجازي حق قدره..

التمثال يقيد حريتها.. أي هراء!

ليال طويلة من الدأب: نشرت.. طرقت.. حفرت.. ملست.. ولمعت.. بل أن نشارة الخشب انغرست عالقة بين خصلات شعري.

مرَرتُ أصابعي الخشنة فوق الانحناءات الأكثر صعوبة.. جسسته بتأنٍ، لم أهمل أدق التفاصيل المتعبة، حتى تيقنت من اكتمال التمثال منتصباً بقامة ممشوقة، وساعد يمتد بكبرياء.. وقعت في حبه! وربما هو الذي فعل.. أنا صانعه الموهوب.

مهارتي كفنان ورثتها عن أجداد واظبوا على صنع تماثيلهم جيلاً بعد جيل، حتى صارت لنا تلك السمعة..

إنها متعة تحويل مادة ما إلى شيء ثمين.. تحفة! دون أن يشكل أصلها الطيني أو الصخري أو الخزفي أو حتى النحاسي أي فرق..

حلمت بتمثالي كل ليلة، كان يظهر لي أشبه ما يكون بآلهة قديمة يعبدها البشر، لكن اكتماله باغتني شخصياً: كم تتغير الأشياء!..

أطيل في تأمله، وأكاد أشك بأنه كان مجرد جذع يابس يرقد في الظل، ولولا بعض الحظ لنخره السوس أو تحول حطباً في بطن مدفأة.

وأفرطت في مباهاتي مدعياً أنه:

«مصنوع من خشب الصندل الإفريقي..»

«ذاك لونه الأصلي دون رتوش ولا تلميع بالشمع الواقي..»

«تنعكس قامته في أكثر من خيال..»

بعض الغرباء وأولئك الذين قطعوا مسافات كبيرة لرؤية التمثال لم يصدقوني. زعموا إنني أبالغ، وبأنه مجرد تمثال آخر لا أكثر ولا أقل!..

كيف أقنع بغالاً عنيدة؟ أقسمت أن التمثال يطلق موجات مغناطيسية جاذبة لها تأثير إيجابي على ثقب الأوزون.

ضحكوا!

يتناسل الكذب مثل كرة ثلجية لا تتوقف.. أما المغالاة فعادة جديدة استحكمتني مؤخراً

أزاود، وأزور، لينقلب الخيال واقعاً وبالعكس، فيما يختال التمثال بنظرته المترفعة وعنقه المتطاول دون أن يأبه للشجار الذي ينشب بيني وبين زوجتي، و زوجتي لمن لا يعرفها هي المخلوق الذي وجد في حياتي ليقول لا.

هددتني:

- لا طاقة لي على احتماله، إن لم تخرجه من وسط بيتي سأرحل.

- تتركين بيتك؟

- أتركه.. المأوى الذي لا أمان فيه ليس بيتاً إنه مجرد مكان.

لم يكن من دليل على أن الحياة دبت في أوصال التمثال سوى صرير يسمع في الليل، ومخاوف امرأة تستشير قلبها، وتؤمن بحدسها دون جدال.

شح الضوء في مصباحنا المتقد.

حدقت في كفي المليئتين بالندوب.

لم أكن بشجاعة بيجامليون لأحطم تمثالي، ارتبطت أقدارنا بخيط خفي لا يمكن قطعه أو التحرر منه، أما التراجع فخطوة الجبناء.

أنا نفسي لا أستطيع التخلي عن الأوهام التي ادعيتها، أو الإقرار بأنها كانت مجرد استنتاجات غير مقصودة، حتى لو أردت، فكيف أواجه الناس لأعترف إنني أخطأت التقدير، وبأنه مجرد تمثال أخرق لا يقدم في ميزان الكون ولا يؤخر، وبأنها كانت معايير فنية خاطئة، فما ادعيته خشب صندل ليس سوى غصن أحمق ألقاه أحدكم في حديقته الخلفية.

لابد أن تتفهم زوجتي العزيزة، بأني متورط حتى الإبط، وبأن التفوه بكلمة صدق واحدة أصعب كثيراً من حبك الأكاذيب.

أما الاعتذار! فهو الجنون بعينه، تماماً كمن يتخلى عن رجولته وكرامته.

الإصرار على الموقف أمر ثابت، وكل شيء آخر يمكن تدبر أمره، باللين أو بالقوة أستطيع إقناع زوجتي، في النهاية هي مجرد امرأة ما أكثر ما تغضب وما أكثر ما تغار! يمكنها أن تعقد منديل رأسها وتغلق بابها وتتحاشاني بقدر ما يشاء لها صبرها، فليس من سبيل إلى الخلاص سوى قدرة إلهية تعيدني رجلاً دون تمثال ولا أوهام، مازلت أؤمن بمعجزة سأتباهى بها أمام أجدادي.. لا أختلف عنهم.. ولا أخالف النسق، أدرك أن الحكاية ستستمر، وأن اختياري لأكون بطلها محض صدفة لا تعني الكثير..

خرج الأمر عن إرادتي، ليس فقط لأني ضربت وحيدي لأول مرة في حياتي، ولا لأني ندمت أو تراجعت، ولا لأن نحيب زوجتي أوجع قلبي، بل لأن ما لم يصدقه الناس صدقه التمثال.



بقايا ذاكرة

بقلم: سماح حمدي
(تونس)

هناك على سفح جبل «سيدي صالح» بدأت بوادر الاحتفال وبدأت العائلات تفد من كل صوب، خاصة تلك التي تنحدر من سلالة هذا الولي الصالح.. بدأ الجبل وسفحه يزدحمان في مثل هذا الوقت من السنة.

تؤم العائلات هذا المكان لتحيي الاحتفال السنوي عند هذا الولي، فذي عائلة تأتي لتنذر إن نجح الابن في الدراسة، وأخرى تفد لتحقيق النذر الذي وعدته في السنة الفارطة سواء لميلاد الابن الذكر أو زواج البنت، أو تحقق أمر كان عسيراً.. الجميع يأتي وفي قلبه إيمان يكاد يضاهي الإيمان بالله والخشوع له.

وكان موعد الزردة[1] هذا ليس بموعد طقوس شعائرية فحسب بل كان إلى ذلك موعداً للفتيات مع الحظ والحب.. فاجتماع العائلات كان مناسبة لتعارف الشباب، وكم كان الموعد مختوما بوعود خطبته وزواج تُنجز خلال السنة، ويأتي بعدها الزوجان إلى هذا المكان تبركاً به وإحياء للذكرى.

تنتظر فتيات القرية - وشبانها أيضاً - هذا الموعد لأنه فرصتهن الوحيدة، في مبارحة منازلهن ومقاطعة الأشغال الفلاحية التي تناط بعهدتهن وتذهب بنضارتهن وتشقق أيديهن، لكن دون أن تمس ابتسامتهن الجميلة.. ويخرجن أيضاً للتسوق ولشراء جهازهن وما يلزمهن من لباس ومواد تجميلية وإخفائها عن أمهاتهن، ففي «الزردة» تقام أسواق تعرض فيها البضائع المختلفة: من الحلوى، واللحوم، وملابس، ولعب للأطفال، وأدوات المدرسة، ذلك أنها تقام في الهزع الأخير من الصيف.

وكان عائلة الطفل «عزين» واحدة من آلاف العائلات التي تزور المكان، وقد قدمت والدته هذه السنة ونفسها أكثر تحمساً وأكثر شوقاً، كيف لا وهي ستصبح «أم المحامي» ذلك أنها وعدت السيد في السنة الماضية أن تذبح عجلاً إن وُجِّه ابنها إلى شعبة الحقوق، لتفاخر به أمام الجيران ولتغيظ سلفتها التي تتباهى بابنها المدرس.

جاءت العائلة منذ فجر يوم الخميس ومعها الأضحية، فافترشت السجاد الذي خصصته لهذا الموعد وتفيأت بظل زيتونة كبيرة، وما هي إلا ساعة حتى ذبح العجل وشرعت

(١) الزردة: احتفال شعبي في تونس بالأولياء الصالحين.

النساء في إعداد الطعام، أما الرجال فقاموا بدورهم في الذبح وتقطيع اللحم ثم انصرفوا للتجول.. وأما الصبيان فذهبوا للاستمتاع بالألعاب التي تقام هنا وهناك بعد أن أخذوا المال الكافي مسبقاً من آبائهم، وأما الفتيات فأخذن يساعدن أمهاتهن على مضض وهن يتحرقن لإنهاء واجبهن ومبارحة المكان.. وأما عزيز - فكان تحت مراقبة أمه: «احذر أن تبارح المكن يا عزيز! سيختطفونك إن ذهبت بعيداً، انتظر وسآخذك معي إلى سيدي صالح.

جلس عزيز إلى جذع زيتونة وهشّم على حجر حصالة نقوده التي اشتراها العام الماضي من هنا، لمعت عيناه العسليتان وهو يعد نقوده ويحتسبها: «لقد أصبحت ثرياً! اليوم سأحقق حلمي، اليوم سأثأر لنفسي من «حاتم»! اليوم سأشتري السيارة الحمراء! وسأعود بها إلى القرية وسأشرك جميع أصدقائي في اللعب بها عدا حاتماً».

وأما حاتم، فهو ابن الجيران الثري البخيل.. كانت له سيارة حمراء تقاد عن بعد جلبها له والده من العاصمة، وكان يخرجها ليلعب بها في ساحة الحي، ويستمتع بتوسلات الصبية لإشراكهم في اللعب بها، لكن قلبه لا يلين لتلك التوسلات.

وكان عزيز يعود باكياً إلى والدته، وكانت هذه ترأف لحاله واقترحت عليه أن يجمع مصروفه ويخفف من أكل الحلوى لتوفير ثمنها وأن يحافظ على نقود العيد وأن تضيف له هي الفارق - إن بقي - ويشتري السيارة في «الزردة».

أعجب عزيز بالفكرة فحرم نفسه من الحلوى مدة طويلة إلا ما جاءت به عليه والدته أو أخته منها، وعاش الحلم وتحمس له، ولم يعد يبكي بل لم يعد يطلب من جاره أن يشركه في اللعب، عاش الحلم ونذر له الليالي والأيام لتحقيقه، وبذل ما في وسعه من تضحيات ليراه مجسداً أمامه: سيارة حمراء تحرك عن بعد، وكان يعد الأشهر ثم الأسابيع والأيام على أنامله الصغير بانتظار الموعد، وكان أكثر أفراد العائلة تشوقاً للاحتفال.. ليكون احتفالاً خاصاً جداً، احتفالاً بتحقيق الحلم الجميل فيه.

جمع عزيز أمواله في صرة صغيرة، وكان يغالب رغبة في التمرد على أمر والدته بملازمة المكان وانتظارها للخروج معها، وكان يستنصر على تلك الرغبة باستحضار صورته وهو مصليٌّ في نار جهنم إن خالف طاعة والديه.. لكن صورة السيارة كانت تزاحم الصورة الأولى.. وانتهى الأمر بأن قرر الذهاب بسرعة - دون أن يشعر أمه - لشراء السيارة والرجوع قبل أن يتفطن أحد إليه، ثم إنه كبر ولا خوف عليه من المختطفين، سيحتفل بعد أيام بشمعته التاسعة.

وتحول القرار إلى واقع وتسلل من بين الأشجار التي تضلل العائلات، واخترق الشارع الطويل المزدحم بالناس.. حركة عجيبة لم يتعودها الولد.. بيع وشراء، عرض وطلب، الجميع محمل بالمشتريات والجميع يرتدي أحلى الملابس، والجميع مستبشر فرح.. وشد انتباهه تجمع

فتية، فانطلق بصعوبة بين المارة ليرى ما (هناك) يوجد.. ولم يصدق ما رأى! إنه الحلم أمامه في يد البائع! لم يعد يفصله عنه سوى جثة ضخمة لرجل يشتري لعبة لابنه، وما أن ذهب الرجل حتى أخذ عزيز المكان وسأله عن الثمن، وكان مستعداً لدفع حياته في تلك اللحظة وسلم المال واستلم السيارة الحمراء الجميلة..!

انتاب عزيز شعور يضاهي شعور الفاتحين ونخوة تفوق نخوة المستنصرين وفخر ينافس فخر العلماء المخترعين ونشوة تعلو نشوة المكتشفين.. شعور وهو يتسلم السيارة بأنه يتسلم تاج ملك العالم وسيادته..

يا السماء امطري زهراً فعزيز يمارس فن الاختيار، يا الأرض اخرجي عطراً فعزيز اليوم يتصرف دون تدخل أحد.

أخذ عزيز السيارة ومشى واثق الخطوة.. أسد.. وراودته فكرة لو حققها لامتص غضب والدته المتوقع وتفادى عقابها.. ماذا لو يشتري لها هدية بما تبقى له من نقود؟ إنها لفكرة رائعة!

ومضى إلى الإنجاز وبدا يهتم بها عند الباعة الجوالة من بضائع وشدته قوارير العطر وضع علبة السيارة بجانبه وانهمك باختيار العطر المناسب لميزانيته، اشترى هدية أمه والفرح يكاد يسكت قلبه الصغير، والتفت ليأخذ سيارته فكانت الطامة الكبرى! شعر أن الأرض دكت تحت ساقيه وأن السماء قد اقتربت جداً من الأرض حتى تكاد تخنقه.. أين اللعبة؟ لم يجدها؟ أحدهم سرق منه حلمه! إلهي أين اللص؟ أين الذي اختطف مني سعادتي؟

أسئلة بحجم الكون في عيني عزيز، ولا من مجيب! هل من طريق إلى لص في هذا الزحام الكبير؟ انتكس عزيز، وانفطر قلبه، وولت ابتسامته وتبخر فخره مع حرارة الفاجعة.. ولم يكن عزيز يدري أن هذه الحادثة - سرقة الحلم - ستتكرر معه بعدما يناهز العشرين عاماً، وأن الأقدار ستعبث به ثانية وستهشم حلمه وقلبه معاً.

وعاد عزيز خائباً باكياً إلى والدته، فهونت عليه وعلمته أن «الرجال لا يبكون»، وعوضته بأخرى لم تكن فرحته كفرحته بالأولى التي اختار.

«تلك يا حبيبتي أول حادثة لي مع الحلم والاختيار، وأول نكسة لي في فقدان الحلم وسرقته مني».

قال عزيز هذه الجملة وهو يسند رأسه إلى كتف «حنين» حبيبة قلبه التي اختار من بين كل بنات الجامعة لتكون رفيقة الدرب.. كانا جالسين عند شاطئ البحر، قرب بقايا قارب صغير عبثت به الأمواج ولفظته على ذلك المكان، تحت ليل هادئ اختاره بعض العشاق ليشهد على لحظات حب يسرقانها من الزمن والناس، كانت النجوم تنير عتمة الليل، وينعكس ضياؤها ونور البحر المكتمل، على أمواج البحر فكأنما هي أخيلة تتراقص في اليم. تمتم عزيز وكأنما هو في حالة هذيان: «جميلة تلك النجوم غاليتي».

واصلت حنين مداعبتها لشعره،

وتنهدت قائلة: «لولاها لابتلعنا الليل بظلمته، لولاها لأصبح المكان قفراً لتظل لنا النجوم نبراساً على الأقل».

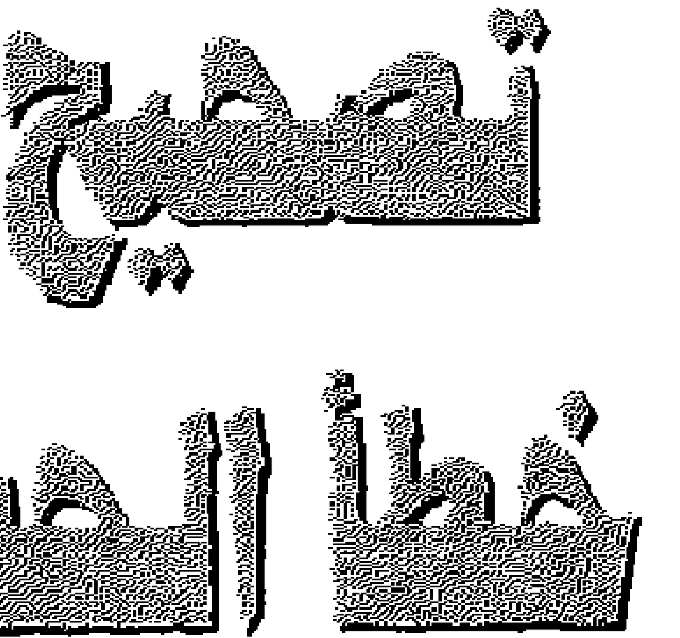
كانت حنين تتلفظ بكلماتها والدموع تقاطع استرسال حديثها، والصدمة تطيح بفصاحتها.. تفطن عزيز فقام محاولاً تهدئتها، وخانته عبراته، وهو يحتضنها، عندها حاولت حسم الموقف: «اذهب عزيز لوالدتك التي لا تدين بالحب، اذهب لقبيلتك التي قررت وأد ما بيننا، اذهب حبيبي، فما عاد غير الليل يجمعنا، أمك وكبريائي..!

اذهب ولا تتحسر على الماضي.. كفاني ما وهبتنا الحياة من حب، سأظل أعيش به.. لا تحزن لفقدي ولطاعتك لوالدتك ولزواجك من أخرى لم تخترها.. لا تبك فالرجال حبيبي لا يبكون، أولم يكن هذا أول درس رجولة في مدرسة والدتك.. ارحل حبيبي ولا تأسف.. لك عروسك، ولي الجرح ينزف، لك المستقبل، ولي الماضي والليل..».

أنهت حنين جملها والألم يمزق أحشاءها.. وما أن أكملت حتى ركضت على الشاطئ.. إلى البعيد.. تاركة وراءها حباً وقلباً.. الليل هادئ صامت صمتاً يوازي صمت القبور.. والموج نائم لا حياة ولا حراك كأنما هو الموت يخيم على المكان.. وبقايا القارب المحطم الحزين مسجى على الشاطئ راضياً بالمصير.. وحدها حنين الليلة هنا، الليلة تئد حنين عاطفتها وتواري قلبها الرمال.. نظرت إلى البحر بعدما كانت ترقب النجوم التي تحيي فيها الذكرى.. يمر شريط ذكرياتها متسلسلاً باسماً، لكنها ذكريات كالنجوم.. تراها ولا تدركها، تحن لها ولا تحن هي لها..

أجالت بصرها في الزمان والمكان.. الليلة يزف عزيز إلى عروسه، والليلة أبدأ رحلة الوحدة والعيش على الذكرى.. شعرت بألم لم تعرفه من قبل، أحست بأنها تتلاشى وتتمزق، أعياها الألم والحزن، فجلست فإذا هي تسند ظهرها إلى بقايا السفينة الصغيرة، عندها - ابتسمت حنين وقالت: «لتسنديني صديقتي، فأنت قد جربت الألم قبلي، ولك - أكيد - صبر وجلد.. ما أشبهنا: عشقت بحراً وعشقت رجلاً - وما أشبه هذا بذاك - أخذتنا حمية الحب وعنفوانه، فبذلنا ما في وسعنا، وجازفنا وتحدينا وغامرنا، كلانا عاش للحبيب ومعه وبه، وكلانا أفناه الحبيب.. وها نحن اليوم.. حطام.. بقايا..».

تصحيح خطأ الحب



بقلم: عبدالباقي يوسف
(سوريا)

تناهت نبرات خافتة إلى مسمعه، تحركت كدودة على غشاء الطبل فأيقظت كامل الجسد الذي كان غائراً في نوم عميق منذ ثلاث ساعات غير متقطعة. في لحظات بدا له الاستيقاظ كحصان واهن يستجر جبلاً، وبدا النوم أثقل من أن يقاومه، ثم على هذا الوتر الذي بدا كلحن استسلم مرة أخرى - دون أن يدري - لنومه وهو يتخيل أن النبرات كانت جزءاً مزعجاً من حلم.

بعد جزء آخر من استغراقه عادت الدودة ذاتها تقوم بفعلها السابق على غشاء الطبل، انتفض هذه المرة باركاً على تخته الخشبي المهترئ، امتدت سبابته لزر صغير فاكتظت الغرفة المظلمة نوراً. رفع عينيه إلى الساعة، تمضي نحو الثالثة والنصف فجراً، وتذكر من جديد بأن صوتاً ما أيقظه. ألقى نظرة إلى الشارع من خلال النافذة المشرعة في طابقه الثاني علّه يرى مصدراً للصوت الذي أزعجه في هذا الوقت فلم يقع على شيء وللتو تذكر وجود أخته في الغرفة الملاصقة، وأدرك أنه صوتها فهي معتادة أن تتحدث في النوم. امتدت سبابته ثانية إلى الرز فخيّم ظلام فاتح على أجواء الغرفة وضوء خافت يتسرب من السماء عبر النافذة مع نسيمات ربيعية باردة. سحب البطانية إلى كامل جسده وهو يتمتم: يا لها من بلهاء.. تتحدث وهي نائمة.

عند زيارته للقرية الشهر الفائت، أصرت أخته نوال أن تصحبه لتتقدم إلى امتحانات شهادة الثانوية الحرة. قالت إنها ستخصص الشهرين القادمين للدراسة في بيته حتى لا يشغلها أحد إلى أن يحين وقت الامتحان.

أربع سنوات من الملل مضت منذ حصولها على شهادة الإعدادية، واضطرت للتوقف كارهة بسبب عدم وجود ثانوية في قريتها النائية، وعدم موافقة أبيها - الذي رحل منذ سنتين - لتدرس في المدينة فآثرت رضا الأب على الدراسة دون أن تناقش الأمر حتى بينها وبين نفسها، لكن الآن عادت الفكرة تلح على مخيلتها بقوة: لِمَ لا أكمل تعليمي؟!.. لن أكون ضائعة في المدينة، إنه بيت أخي الذي طالما رغبت الإقامة فيه بعد موت زوجته. أعلم أنه يعاني من الأعمال المتراكمة عليه في البيت، بيد أنه لا يظهر هذه المعاناة. لا لن يتضايق حمدي من استضافتي عندما يصبح الأمر واقعاً. هناك سأتعرف بصديقات جديدات في المدرسة وفي الجوار، وسأخفف عن أخي أعمال البيت، ياه كم أتمنى فيما لو تعرفت بفتاة جيدة تصلح أن تكون زوجة له.

ولا تدري كيف رأت المرونة من أمها وأخيها عبدالقهار الذي أخذ موقع ونفوذ الأب في البيت والوصاية، وهو ذاته نزل معها إلى المدينة وابتاع الكتب قائلاً لها: حتى يقول الناس ابنة قرية، لكن تحمل شهادة.

للمرة الثالثة عاد الصوت المزعج ذاته يطن في أذنيه فانتقض مرة أخرى من نومه العميق والصوت يتعالى ويتداخل بهمس آخر. ترك الفراش وخطا حافياً نحو باب غرفتها كي لا يوقظها إذا كانت نائمة رغم الشك الذي تسرب إليه عند سماع الهمس المتداخل. وأمام الباب المغلق تناهى ذات الهمس بخفوت إلى أذنيه: لا تخافي، إنه نائم.

عقب همسها: قلت بأنك تريد أن تراني، يكفي أنا خائفة من استيقاظه.

- لم أرك بعد، سأنظر إليك قليلاً وأخرج.

- أنت تسبب لي مشكلة ببقائك، لم أكن لأدخلك لولا أن قلت في الهاتف بأنك ستطلبني للزواج.

مدّ حمدي كفه إلى قبضة الباب وأدارها بأقصى سرعة فتسمرا كشخصين محنّطين، سدد إليهما نظرة محتقنة واستدار عائداً إلى غرفته وقد ترك الباب مشرعاً.

أشعل سيجارة وتاقت نفسه لفنجان قهوة يحتسيها أمام النافذة علّه ينسى ما رأى، تناول نصف كأس ماء وهو يقاوم رغبة القهوة كي يمنع نفسه الخروج مرة أخرى من الغرفة، فلبث يدخن ويحاول أن يصغي للمذياع ويهدئ من روعه، وبنظرة مباغتة إلى الساعة كانت تشير إلى السابعة والنصف. خرج إلى الصالون لم يسمع صوتها الصباحي الهادئ ككل صباح خلال الأيام العشرة الماضية: صباح الخير يا حمدي يا أطيب أخ في العالم. وبيدها كأس الماء. راح صوب المغسلة، رمى بعض ماء بارد على وجهه بعجالة، ثم عاد إلى الصالون يمارس حركات رياضية سويدية، وفوجئ بالفطار على الطاولة دون أن تكون جالسة بانتظاره وتصب له كأس الشاي، أو تقشر بيضة وتضعها أمامه، لكن ذلك أزاح من خاطره أفكاراً سيئة راودته في أثناء الغسيل فاطمأن على أخته الصغيرة من هول ما وقع. تناول حبات زيتون مع قليل من زعتر وشاي، ومرة أخرى تعمد التباطؤ في ارتداء ثيابه علّها تخرج، عندها رفع صوت المذياع إلى آخره وخرج متأخراً عن عمله ربع ساعة، مما أدى إلى تأخره عن باص الدائرة الذي يأخذه إلى الباب. على الرصيف لمح ذات الشاب يستدير ويجري بخطوات راكضة، تذكر بأنه شاب خجول كلما رآه أقبل إليه مسلّماً، وهو يسكن في الطابق الأرضي من هذا البناء، يعمل في دكان والده في صناعة الأبواب والشبابيك، ذاك الأب الطيب المبتسم دائماً الذي يستجيب لأي طلب قائلاً بشيء من المزاح: أنت فوقنا وطلباتك أوامر أستاذ حمدي.

فيجيب: أشكرك يا أبا جوان.

في الثانية بعد الظهر عاد إلى البيت منهكاً من العمل، خلع ثيابه واغتسل، ثم تمدد قليلاً كعادته قبل أن يتغدى، وبعد قليل اتجه إلى مائدة الغداء التي أحضرتها، لكنه لم يرها ترفع الأغطية عن الصحون كالعادة وتسكب له. قعد يتناول طعامه بامتعاض ونظراته معلقة بمدخل غرفتها علّ الباب ينفتح

أو يصدر صوتاً، لكنه بخل بذلك، فنهض إلى غرفته، استلقى على التخت الخشبي العتيق وراح في غفوة إلى المساء، عندها تمطط ونهض إلى المطبخ يصنع فنجان قهوة، عملها بيده وجلس على البراندا يدخن ويحتسي القهوة، ينظر إلى الناس في الشارع وهو يشعر بفراغ إلى جواره إذ كانت تبرك حده يتحدثان ساعة كاملة ثم يجددان القهوة إلى أن يحين موعد الجلوس للتلفاز وحفلة الشاي والكاتو والمكسرات، ثم ينتهي البرنامج بعشاء خفيف من خيار وبندوره وحمص، أو بطاطا مسلوقة ولبن. جلس نحو ساعة مملة ثم عاد واستلقى على الكنبة. بعد قليل أشعل التلفاز، لبث سهراناً كيتيم حتى الواحدة ليلاً لكنها لم تخرج، عندئذ أغلق التلفاز وقبل أن يتجه إلى غرفته خطا نحو غرفتها، مد يده بحركة بطيئة غير مسموعة إلى قبضة الباب فلمس بأنه مقفول من الداخل.

في الصباح وهو يتوجه إلى مائدة الفطار لمح ورقة كتبت عليها حاجات البيت من طعام، حملها في جيبه وخرج. عشرة أيام مضت ولم تلتق نظراتهما رغم وجودهما في بيت واحد، ولم يسمع لها نبرة صوت حتى إذا اضطر إلى محادثتها ترك لها ورقة، فتجيب على هذه الورقة. في أمسية يوم الحادي عشر نهض في السابعة مساء، وكعادته صنع فنجان قهوة وأخذ علبة دخانه إلى البراندا، وقبل أن يفرغ من السيجارة الأولى وفنجان القهوة رُن جرس الباب، تعمد أن يتباطأ في الاستجابة متأملاً أن تخرج فيراها وينتهي الإضراب، لكن الرنين تكرر وكأنها لا تسمع شيئاً، فاضطر إلى النهوض مكرهاً ونظراته مصوبة إلى باب حجرتها المحكم.

كأنه كان في نوم عميق فاستيقظ على رشة ماء مثلّج، أنسته الرشة البادية عليه أن يسارع كما تجري العادة في هذا الحي الاجتماعي، أهلاً وسهلاً.. تفضلوا.

لكن صوت جاره الواثق خفف عليه من وقع المفاجأة:

أم جوان أصرّت أن تشرب مع جارتها الجديدة فنجان قهوة.

انتبه حمدي للتو إلى قصوره وتأخره في دعوتهم للدخول، وبشيء من الإيحاء المربك بأنه أراد أن يطيل في الترحيب احتفاء بالمفاجأة السارة، سرت على لسانه كلمات تحمل بعض ثقة: لا أعرف كيف أعبّر عن سعادتي بهذه الزيارة، أهلاً.. أهلاً وسهلاً.. تفضلوا.

دخل جاره محمد سليم - صانع الأبواب والشبابيك - قائلاً: بسم الله، ثم أعقبته زوجته بصوتها: ما شاء الله، وامتدت خطوات جوان تلحقهما بصمت وقد غرق في خجل بدا ظاهراً على سحنته. إنها المرة الأولى التي يرى فيها جواناً يرتدي بدلة وربطة عنق، وينتعل حذاء يلمع. كان كلما صادفه في مدخل البناء لفت نظره بثيابه المتسخة الرثة ونعله الممزق المتسخ الذي ينتعله كشحاطة، يقول بأدب جم: مرحباً عمو.

فيجيب هازاً رأسه مبتسماً: أهلاً معلم جوان.. كيف الشغل.. وهو يكمل صاعداً الدرج دون أن ينتظر الإجابة.

دخلوا جميعاً صالون الاستقبال، قعدت أم جوان مع ابنها على كنبة، وقعد محمد سليم على كنبة مقابلة. بعد لحظات من وقوفه انتبه حمدي بأنه مازال واقفاً وعليه أن يبرك، فأعاد عبارات الترحيب وهو يبرك جوار محمد سليم ويسأله عن أحوال المعيشة، لكنه لم يستطع التغلب على حالة الإرباك التي ركبته. ففي موقف كهذا لابد لها أن تخرج وتستقبل هؤلاء الضيوف الذين أتوا بصفة عائلية، فامتدت يده - وهو مازال شارداً - ملأ كأس ماء فارغة جوار الإبريق، ثم فطن لعلبة الدخان، أخرجها من جيبه وهو لا يزال في شرود، مد سيجارة لجاره الذي تناولها شاكراً: هل يقول لهم بأنها عادت إلى القرية؟.. هل يدعي بأنها عليلة ولا تستطيع النهوض من الفراش؟.. ولا يدري لماذا تذكر في هذه اللحظات جلوسه مع أبيه وأمه في بيت زوجته المتوفية، راحت المشاهد تتداعى في مخيلته كأنها حية، ها هم أخوتها جميعا يستقبلونه ويرحبون به وبأبويه، بعد قليل تخرج من إحدى الغرف، تقدم للضيوف قهوة، ثم تبرك حد أمها خجلة لا تنبس ببنت شفة. بدأ الوقت يمضي وعليه أن يقدم شيئاً حتى لو اعتذر عن قدوم أخته، وبدا متردداً أمام فكرة النهوض وتقديم قهوة بنفسه، وكذلك تردد أمام فكرة أن ينهض ويطرق عليها الباب، لأنه لم يشأ أن يفسد عليها وضعها النفسي.

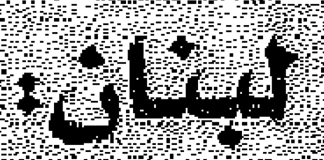
بعد مرور ساعة من الإرباك والقلق والانتظار انفتح شق باب غرفتها ببطء شديد، فتقافزت فرحة إلى وجوه الجميع أحسستهم بشيء من الطمأنينة، وعلت بسمة مشتركة على وجوههم خرجت على إثرها كعروس ليلة زفافها. نهض الجميع ترحيباً بها، لم تكن خجلة كما توقع حمدي، لم تشعرهم بالوضع الذي كانت عليه طوال الأيام العشر الفائتة، وبدا حمدي ينظر إليها دهشاً وكأنها خرجت بالسلامة للتو من عملية جراحية عصية وهو يشم رائحة عطر منعش لم يشمه قط بهذا الطيب في بيته. مدت يدها تسلم عليهم واحداً واحداً بتلقائية محببة، ثم استأذنتهم متجهة إلى المطبخ تاركة فيهم طيب ريحها ورقة حضورها. بعد لحظات قليلة أطلّت ثانية حاملة إليهم قهوة كأنها تتبخر عطراً، فوجدتهم يضحكون ويتبادلون الأحاديث الحميمة، وحمدي يصر أن يشعل سيجارة ضيفه بيده، وهو بدوره يصر أن يشعل لحمدي سيجارته. قدمت لكل واحد فنجاناً وبركت جوار أخيها. وبثقة وازت ما كان به من حيرة قال محمد سليم: نحن لا نكتفي بالقهوة، جئنا نأخذ منك صانعة القهوة حتى تبقى تصنعها لنا طيبة كهذه.

فقال حمدي مازحاً: ها هي مثل ابنتك، امسك بيدها وخذها معك.

فابتسمت نوال، ثم رفعت كفها إلى فمها بخجل، وابتسم جوان أيضاً وهو ينظر إليها. أعقبت الأم: جوان معلم في حرفة الأبواب والشبابيك الخشبية، ويكسب بالحلال من حرفته أكثر من مدير دائرة، نتشرف يا حمدي أن نناسبكم.

وتعلقت به الأنظار كلها منتظرة ما سيصدر من فمه.

مدحت علام



عبدالله خلف حاضر على هامش معرض الكتاب في بيروت

ألقى رئيس مجلس إدارة رابطة الأدباء الكاتب عبدالله خلف على هامش معرض بيروت الدولي للكتاب محاضرة عنوانها «الكويت موطن خصب للتنم الثقافية «تحدث فيها عن تاريخ الكويت منذ نشأتها، والنسيج الإجتماعي فيه وقال: «الكويت دولة حديثة نشأت قبل ثلاثة قرون تقريبا في مطلع القر السابع عشر الميلادي، وعرفت بإمارة مستقلة تدير أمورها الاجتماعي والتجارية أو التعليمية، والقضائية، وأضاف خلف: عندما اكتمل النسي الاجتماعي للشعب الكويتي قام باختيار حاكمة صباح الأول بمبايعة جماعية ولم تكن توليته إطلاقا ليده في شؤون الحكم بل كرمز يلتف حوله أصحاد الرأي من رجال الدين، وكبار التجار».

وأكد خلف أن المظاهر الديموقراطية في الكويت مهدت لتربة أرضية آمن جعلت النتاج الثقافي والأدبي في مأمن من التدخل الرسمي.



توزيع جائزة ليلى العثمان لإبداع الشباب في القصة القصيرة

أقيم في رابطة الأدباء حفل توزيع جائزة ليلى العثمان لإبداع الشباب في القصة القصيرة في حضور نخبة من الديبلوماسيين العرب والأجانب والأدباء

وفاز في الجائزة في هذه الدورة الكاتبة الشابة استبرق أحمد.

قالت صاحبة الجائزة الروائية ليلى العثمان في كلمة ألقتها ضمن فعاليات الاحتفال: «لأن القصة كانت عشقي فقد سعيت من وراء هذه الجائزة إلى تعزيز مكانتها، وتشجيع الإبداع في مضمارها». وأكد الروائي حمد الحمد أن المبادرة الأهلية بدعم الثقافة بالتعاون مع رابطة الأدباء كان لها أبعد الأثر في استقطاب العديد من الشباب الكويتي خلال الفترة الماضية أو ظهورهم في الوسط الثقافي في صورة مشرقة.

وقرأت الشاعرة الدكتورة نجمة إدريس رؤية نقدية لمجموعة استبرق أحمد الفائزة في الجائزة وعنوانها «عتمة الضوء» لتقول: «ثمة جملة من الأمور المبدئية تجعل من مجموعة استبرت أحمد القصصية مدعاة للتأمل والإستغراق،

أولها الغلاف المجلوب من مزيج الضوء الشاحب، والظلال الواهنة.

وقامت العثمان بإهداء الفائزة درع الجائزة، وهو من تصميم الفنان الكبير سامي محمد.

الكويت:

أمسيتان شعريتان في رابطة الأدباء

ضمن الأنشطة الثقافية لرابطة الأدباء أحيا الشعراء الدكتور خالد الشايجي، والدكتور سعيد شوارب، ووليد القلاف ورجا القحطاني أمسية شعرية، ألقى فيها د. خالد الشايجي قصائد «البلبل العاشق»، و«معشر القرود»، ثم أنشد الشاعر د. سعيد شوارب قصائد «وأنت.. أنت» و«بلا عنوان»، وفوق المسافات» وغروب ثم ألقى الشاعر وليد القلاف قصائد» من أغاني «الأمل»، «وطني».

واحتوت قصائد رجا القحطاني على عناوين «الكويت أحدوته البحر» و«مرثية متأخرة» و«الغالية» وغيرها، وعبر الشعراء في قصائدهم عن الوطن، والحياة في أسلوب تقني اشتمل على الملامح الإنسانية التي تميز القصيدة ذات الجرس الموسيقى المتميز، والمتناغم مع الحياة بكل أحوالها.

كما نظمت رابطة الأدباء في إطار أنشطتها الثقافية أمسية شعرية أخرى شارك فيها الشعراء يعقوب الرشيد والدكتور خالد الشايجي، ورجا القحطاني وفاطمة العبدالله وغنيمة زيد الحرب.

ألقى د. الشايجي عدداً من قصائده التي تدور في فلك الوطن والعروبة، ومنها عتاب التي قال فيها:

كفاك بعاداً فهذا الهوى
يزيد ضراماً إذا ما استتر
تعالي.. فلا بأس مما جرى
فلسنا ملاكين دون البشر

إلى جانب قصيدة من كليلة ودمنة عنوانها «بين الملك دبشليم والفيلسوف بيدبا، وأخرى عنوانها «دولار»، وأنشد الشاعر رجا القحطاني قصائده التي تضمنت رؤى إنسانية متنوعة منها «أماني الأمس» وأسألني؟» و«قصص العشق»، و«الغالية»، و«مرثية متأخرة إلى روح أبي الطيب المتنبي» التي يقول فيها:

قوافيك أعجوبة ضمنت
أساليب مبدئك الأعجب
تشابهت والناس في هيئة
وجاوزت في ذهنك المخصب

أما الشاعرة فاطمة العيدالله فقد ألقت قصائدها التي تناولت فيها بعض المظاهر التي تهم المجتمع ومنها «رفاتهم»، و«أمير الحب»، و«ثقافة»، و«درة الأوطان» تقول في قصيدة «وفاتهم»:

يا قاتل الأسرى قتلت بذنبهم
حكم القوي الواحد القهار
رب السماوات الذي في حكمه
عبر لكل مكابر غدار

وتضمن قصائد الشاعر يعقوب الرشيد ملامح إنسانية متطور ومنها دار الخلود و«المغرور» ودعوة للحزن التي قال فيها:

أيا حزن لا تجزع فقلبي تركته
كما شئت في دنيا جراحك ملعبا
فعش هانئا وأحمد بقاءك عنده
فما كنت يوما عند غيري محببا

أما الشاعرة غنيمة زيد الحرب فقد ألقت قصائد «تناديني» و«قهقهات البنفسج» و«على ساحل المعرفة».

الكويت:

معرض الكويت الدولي للكتاب التاسع والعشرون

اختتمت فعاليات معرض الكويت الدولي للكتاب في دورته التاسعة والعشرين أو الذي استمر حتى 3 ديسمبر الماضي وضم العديد من الفعاليات التي أقيمت في أرض المعارض الدولية ومنها افتتاح معرض المنحونات الكويتية وهي من مقتنيات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وافتتاح جناح مراقبة ثقافة الطفل، ومعرض المخطوطات العربية في مراقبة التراث العربي إلى جانب أمسية شعرية خليجية شارك فيها الشعراء جاسم الصحيح من المملكة العربية السعودية ومحمد عبدالكريم الشحي من سلطنة عمان، ودخيل الخليفة من دولة الكويت وأدار الأمسية الكاتب يوسف خليفة.

أما الأمسية الشعرية الخليجية الثانية فقد شارك فيها الشعراء علي الجلاوي من مملكة البحرين، ومحمد بن خليفة العطية من دولة قطر، وصلاح دبشة من دولة الكويت وأدارها الشاعر رجا القحطاني، إلى جانب محاضرة عنوانها «شهادة في حب الوطن» للكاتبة فاطمة حسين وأدارها الكاتب خليل حيدر، وندوة عنوانها الرقابة إلى أين؟» وشارك فيها الكاتب «فيصل الزامل ونائب رئيس تحرير جريدة» الرأي العام» يوسف الجلاهمة، وأدارها الكاتب الدكتور عايد المناع.

الكويت:

وكلاء الثقافة لدول مجلس التعاون اجتمعوا في الكويت

اجتمع في الكويت وكلاء الوزارات والمسؤولين عن الثقافة في دول مجلس التعاون الخليجي لدول الخليج العربي، لوضع اللمسات الأخيرة.

على جدول الأعمال الذي بحثه الوزراء المسؤولون عن الثقافية في اجتماعهم الثاني عشر، وضم وفد المملكة العربية السعودية وكيل وزارة الإعلام والشؤون الإعلامية الدكتور عبدالله الجاسر ووكيل الوزارة المساعد للتخطيط والدراسات والمستشار الإعلامي علي بن محمد بن بخش وسكرتير وكيل الوزارة للشؤون الإعلامية فهد السلطان، وضم وفد مملكة البحرين وكيل وزارة الإعلام محمود المحمود، ووكيل الوزارة المساعد للمطبوعات والنشر عبدالله اليتيم، والوكيل المساعد للإعلام الخارجي الشيخ خليفة بن عبدالله آل خليفة، ومدير إذاعة البحرين حمد علي المناعي، وضم وفد سلطنة عمان وكيل وزارة التراث والثقافة للشؤون الثقافية الشيخ محمد بن أحمد الحارثي، ومدير عام الثقافة خالد الغساني، ومدير مكتب وكيل وزارة التراث والثقافة للشؤون الثقافية والمدير في المديرية العامة للثقافة حمود بن علي الحسني.

وضم وفد دولة الامارات العربية المتحدة وكيل وزارة الإعلام والثقافة صقر غباش، ومدير إدارة المسرح الدكتور حبيب غلوم، ومدير مكتب الوكيل وليد القلاف، أما وفد دولة قطر فضم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث يوسف الدرويش، ومدير إدارة الثقافة والفنون خرج ادهام السويدي، والخبير الثقافي موسى زينل، ويمثل الأمانة العامة لمجلس التعاون لدول الخليج العربي الدكتور عبدالله بن عقلة المعاشم، ومزيد عاشور وعساف العساف، وسعيد بن حمد المري، ومهدي بن طفلة العجمي، وإبراهيم كابل.

مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر

افتتح وزير الإعلام رئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب محمد أبو الحسن نيابة عن سمو رئيس مجلس الوزراء الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح في الشيراتون فعاليات مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر والذي تضمن العديد من الأنشطة الثقافية والفنية المتنوعة، ومنها أمسيات شعرية، ومحاضرات، ولقد اختار المهرجان السيدة الفاضلة سوزان مبارك لتكون شخصيته لهذا العام. وتضمنت الندوة الرئيسية للمهرجان عنوان «الرواية العربية.. ممكنات السر «لتدور محاورها حول الرواية العربية بين المحلية والعالمية، والرواية العربية وتعدد المرجعيات، والتجريب.

في الابداع الروائي، وابتداء زمن الرواية، والرواية والسرود السمعية البصرية، وعلاقتها بالترجمة، وتجليات الخطاب السردي وأساليب السرد، وشهادات روائية.

ندوة «المشارقة والمغاربة الوحدة في التنوع «لمجلة العربي»

نظمت مجلة العربي في الشيراتون ندوتها السنوية والتي جاءت هذا العام تحت عنوان «حوار المشارقة والمغاربة... الوحدة في التنوع»، برعاية سمو رئيس مجلس الوزراء الشيخ صباح الأحمد.

وبحضور وزير الإعلام رئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب محمد أبو الحسن ورئيس تحرير مجلة العربي» الدكتور سليمان العسكري افتتحت أعمال الندوة التي استمرت ثلاثة أيام متواصلة بواقع جلستين صباحيتين، وجلستين مسائيتين. وتنوعت محاور هذه الجلسات لتعالج قضايا مهمة فيما يخص علاقة المشرق بالمغرب ومن هذه المحاور تأثيرات واصداء من المغرب الغربي، وقضايا التواصل بين المشارقة والمغاربة، ورؤى فلسفية واجتماعية بين المشرق. والمغرب، والمشارقة والمغاربة بين التاريخ الرسمي والشعبي، وجسور التواصل بين المشرق والمغرب، وتجارب إدبية وإبداعية، وتفاعلات فنية وأدبية، ودعوة للتكامل الثقافي وشارك في الجلسة نخبة من المبدعين والمفكرين العرب ومنهم الدكتور جابر عصفور، والدكتور عبدالملك مرتاض، والدكتور عبدالجليل التميمي، والكاتب واسيني الأعرج، والدكتور بنسالم حميش. والشاعر عبدالرحمن الأبنودي، والدكتور نواف الجحمة، والدكتور عاطف عراق وغيرهم.

وكرمت ندوة العربي عدداً من المؤسسات الثقافية والأدبية في العالم العربي والتي لها دور مهم في نشر الثقافة العربية.



صلاح فضل حاضر عن نظرية النقد العربي

حاضر الدكتور صلاح فضل ضمن الأنشطة الثقافية للجنة الدراسات الأدبية واللغوية في المجلس الأعلى للثقافة في مصر، تحت عنوان «هل توجد نظرية نقدية عربية». والتي قال فيها: «إذا كان العرب ليس لديهم نظرية علمية خاصة بهم وليس لديهم نظريات في مجالات ترتبط بالواقع المعاص، فلماذا نتوقع أن تكون في الأدب نظرية بينما لا توجد في المجالات الأخرى؟»، وأضاف: «إن الواقع المعاصر لا تستبد به نظرية واحدة، وإنما توجد مجموعة من الشروط تساعد على وجود هذا الإسهام، وتوفر القوام الفلسفي، والقدرة على التفكير المنظم حول مجموعة من المبادئ المتماسكة، فليس بوسع أي منظر أن ينطلق من ثوابت، فلابد أن يكون لديه قدر من الحرية».

واستطرد فضل قائلا: «لدينا في العالم العربي العقول الناضجة، وأن أي بناء نظري لابد أن يبني على التراكم المعرفي بحيث يتم توظيف المعلومات والمعارف السابقة للوصول إلى النموذج النظري».

كشــاف البيــان

إعداد: محمد عبدالله

كشاف المؤلف لعام ٢٠٠٤

• إعداد: محمد عبد الله

الكاتب	عنوان المقال	التاريخ	العدد	الصفحة
	(أ)			
أحمد المنادي	النص الموازي	2004	406	9
أحمد زكريا ياسوف	الترميز الكنائي في النص النبوي	2004	412	78
أحمد زياد محبك	أنا ودلال العقارات	2004	409	119
أحمد ضوا	حلوة أنت	2004	407	96
أحمد طعمة حلبي	وظائف التناص الشعري	2004	413	19
أسماء سعد	مرآة	2004	411	95
أعظم ناصري بور	پروين اعتصامي ملكة الشعر	2004	403	88
أفراح فهد الهندال	انعتاق	2004	413	85
ابتسام تريسي	رجل من ورق	2004	413	89
ادريس علوش	دالية الذهول	2004	407	90
البشير بن سلامة	الأدب والسينما	2004	413	107
البيان	نماذج من أشعار محمود شوقي الأيوبي	2004	407	76
البيان	مختارات من أشعار حجي بن يوسف الحجي	2004	406	91
البيان	مختارات من أشعار د. عبدالله العتيبي	2004	408	47
البيان	مختارات من شعر عبدالمحسن الرشيد	2004	409	88
البيان	توثيق المسرح الكويتي	2004	404	51
البيان	قصائد مختارة للشاعر راشد السيف	2004	405	91
الجوهرة القويضي	أنفاس السياسي	2004	405	128
الزواوي بغورة	الجنون والمجتمع	2004	405	64
	(ب)			
بثينة العيسى	القنطرة	2004	406	121
بثينة العيسى	سبورة أطفال	2004	410	71
بثينة العيسى	حز بخمسة أصابع	2004	403	142
بثينة العيسى	أدلجة الفن.. رؤي وملابسات	2004	413	61
بركات مراد	العولمة الكاشفة	2004	409	62
بهوش ياسين	التمساح	2004	405	133
	(ت)			
تركي بن أبراهيم الماضي	ما قبل اليوم	2004	411	80

تهاني الشمري	بلند الحيدري.. المنفي في النسيان	2004	412	58
(ج)				
جميل الشبيبي	رؤيا البرج	2004	405	29
جميل حسن إبراهيم	اثاف في الريح	2004	412	113
جون والن بريدج	الاستشراق والسياسة والأدب	2004	403	37
(ح)				
حسن خاكرند	أثر العربية في الشعر الفارسي	2004	411	25
حسن خضر	شرفة علي سيف كاظمة	2004	402	78
حسن طلب	إلى فنانة	2004	405	104
حسن عيد	توني موريسون: أحب شخصياتي وأدللها	2004	411	31
حسن فتح الباب	ومضات	2004	412	109
حسن فتح الباب	وداع	2004	403	109
حسن فتح الباب	ترنيمة للقمر الشجي	2004	407	89
حسين عيد	النوبلي كينزا بوروأوي	2004	407	66
(خ)				
خالد أحمد الصالح	لامفيش حاجة	2004	408	99
خالد أحمد الصالح	في محطة القطار	2004	406	109
خالد الحربي	الوسادة	2004	409	111
خالد الشايجي	نجوم الشرق	2004	406	97
خالد الشايجي	كليلة ودمنة	2004	404	89
خطيب بدلة	قدامي خلفي	2004	410	81
خلفان الزيدي	السور	2004	410	89
خولة القزويني	العجوز يبدأ	2004	404	107
(ر)				
راوية عقاب عبيد	ابتسامة عند قدم السلم	2004	410	41
رفيق حسن الحليمي	من قضايا الأسلوبية	2004	403	95
ريم فهد	دوران	2004	404	96
(ز)				
زيد الفقيه	قصص قصيرة	2004	413	87
(س)				
سالم عباس خدادة	لو سمحتم استمعوا إلى ابن خلدون	2004	413	4
سالم عباس خدادة	اللغة الثانية والرسالة المفقودة	2004	410	4
سالم عباس خدادة	الكتابة خارج الوزن	2004	409	7
سامي القريني	نخلة الروح	2004	410	65
سامي القريني	قميص الرحيل	2004	408	65
سعاد عبدالوهاب	بحثاً عن الخلاص	2004	402	34
سعد الجوير	تاريخ لمتاهة الأمصار	2004	403	112
سعد الجوير	تاريخ ثان لمتاهة الأمصار	2004	405	110
سعد الجوير	تاريخ ثان لمتاهة الأمصار	2004	407	116

سعد الجوير	جنة الحلم	2004	411	93
سعد مصلوح	مدارج الشعرية	2004	402	39
سعد مصلوح	اعتراف	2004	406	100
سعدية مفرح	شمعة ذابت ولم تنطفيء	2004	402	74
سعيد بوسقطة	شعرية النص	2004	408	16
سلمى عكو	الصورة الفنية	2004	408	7
سليمان الشطي	قراءة لرحلة إيمانية	2004	402	20
سمر روحي الفيصل	وجهها وطن القصة وعالمها	2004	404	26
سمير حجازي	اغتراب القارئ عن النص	2004	412	8
سميرة اليعقوب	الزاهد فوق الصغائر	2004	402	53
سوزان خواتمي	الفالس الوردي	2004	406	112
	(ش)			
شاهر عبيد	باولو كويلهو	2004	412	72
شحات محمد عبدالمجيد	صوت الآخر في الرواية	2004	410	6
	(ص)			
صلاح هندي	مواجهة	2004	406	115
	(ط)			
طارق البكري	أخيرا انتصرت	2004	409	114
	(ع)			
عباس يوسف الحداد	من العذرية إلى الصوفية	2004	413	9
عباس يوسف الحداد	إمارة الثقافة	2004	403	18
عباس يوسف الحداد	الديوان الصغير	2004	402	88
عباس يوسف الحداد	بناء القصيدة الفني	2004	406	21
عباس يوسف الحداد	شكر وتنويه	2004	403	128
عبدالرحمن حمادي	المسرح العربي بين الاتباع والابداع	2004	403	73
عبد الرحمن زيدان	المسرحيون خانوا المسرح	2004	404	54
عبدالعالي بو طيب	الشخصية الروائية بين الأمس واليوم	2004	404	11
عبد العزيز العندليب	رثاء	2004	403	103
عبدالله إبراهيم الخاطر	منازل القمر	2004	402	108
عبدالله خلف	الشعر العربي وما انتهى إليه	2004	412	4
عبدالله خلف	رحيل العندليب	2004	403	4
عبدالله زكريا الأنصاري	سلك من الكتب	2004	404	86
عبدالله زكريا الأنصاري	شكر على هدية	2004	405	102
عبدالمنعم رمضان	الوردة	2004	406	102
عبدالمنعم رمضان	كتاب الماء	2004	403	107
عبدالناصر الأسلمي	أجساد	2004	403	111
عبدالناصر الأسلمي	حزن الكلمات	2004	405	108
عبدالرزاق العدساني	دليل الأهواء	2004	410	60
عبدالكريم المقداد	د. خالد الصالح يرسم الكلمات كاريكاتيرياً	2004	413	42

عبدالكريم جمعاوي	الرواية العربية بين التحقق النصي والخطاب النقدي	2004	411	7
عبداللطيف الأرناؤوط	زمن البوح لدى حمد الحمد	2004	412	48
عبداللطيف الأرناؤوط	هيفاء تعترف	2004	407	35
عبدالله الخاطر	الدهشة	2004	409	99
عبدالله الخاطر	عكس	2004	407	95
عبدالله خلف	وأفل نجم من سماء البحرين	2004	404	4
عبدالله خلف	مع الراسخين في الأدب والثقافة	2004	402	4
عبدالله خلف	الحماسة في الأدب والفكر الديني	2004	408	4
عبدالله خلف	اتساع آفاق القصة والرواية مع الفنون السينمائية والمسرحية	2004	411	4
عبدالله خلف	تراجع مستوى اللغة العربية	2004	409	4
عبدالله خلف	عبدالرحمن منيف في الهجرة والغربة	2004	405	4
عبدالله خلف	في وداع الشاعرة خزنة خالد بورسلي	2004	406	4
عبدالمجيد الحسيب	الرواية العربية واللغة	2004	412	83
عبدالمنعم رمضان	من أوراق الحسن الحاج مصطفى	2004	413	97
عدنان فرزات	متاعب صيف بين السريع والخليفي	2004	405	76
عدنان فرزات	ليس شعراً فحسب	2004	407	4
عدنان فرزات	الكويت تحتفي برجل المعرفة الشيخ ـ الدكتور سلطان القاسمي	2004	403	15
عصام ترشحاني	لذة المصباح	2004	411	91
عطية العقاد	التجريبية التغريبية برؤية بريشتية	2004	411	53
علي السبتي	شطحات	2004	402	106
علي المسعودي	الطرف الآخر	2004	412	105
علي حسين الراشد	فارس ترجل	2004	402	67
علي عاشور الجعفر	الزمن والإبداع	2004	402	43
علي عاشور الجعفر	الطبيعة الحوارية	2004	404	75
علي عبدالفتاح	في ذكرى أحمد العدواني	2004	408	76
عماد النويري	طروادة حكاية لا تقول الحقيقة	2004	411	69
عواطف الحوطي	سر في الضمائر	2004	403	126

(غ)

غالية خوجة	اشتعالات	2004	410	68

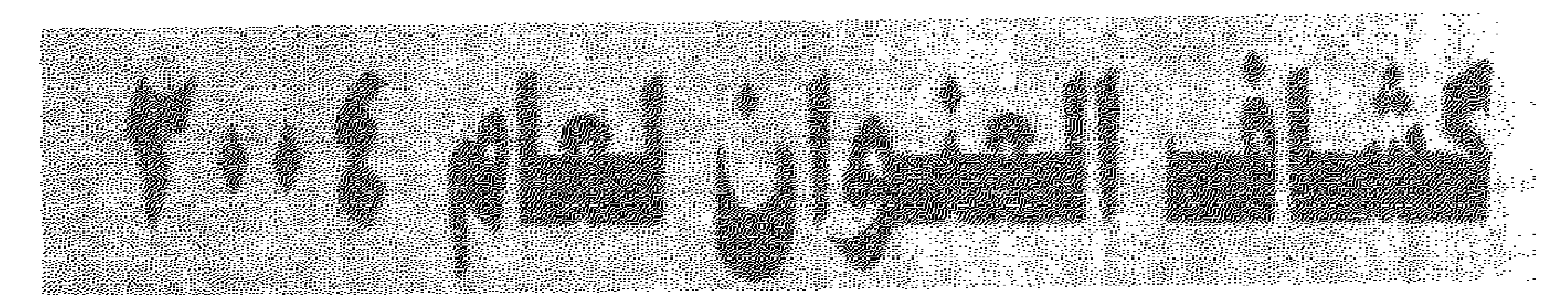
(ف)

فاتن غازي	أدب الأطفال القاتل	2004	403	48
فاروق شوشة	الحيرة والتأمل	2004	402	70
فاضل خلف	ليلى العثمان في الليل تأتي العيون	2004	406	62
فاضل خلف	الخيال الرومانسي عند موريس باورا	2004	407	31
فاضل خلف	الدراويش	2004	405	122
فاضل خلف	ذاكرة الشعر	2004	408	71
فاضل خلف	ذكريات	2004	402	31
فاضل خلف	يوم مقداره ألف عام	2004	411	74
فاضل خلف	حديث العروبة عند خالد الشايجي	2004	412	43

فاضل خلف	على الشاطيء	2004	404	99
فاضل خلف	غريب في دار عمتي	2004	403	132
فاطمة التيتون	جماجم	2004	409	109
فاطمة يوسف العلي	البداية عن وجوه في الزحام	2004	408	82
فاطمة يوسف العلي	ايقاد شمعة	2004	407	40
فاطمة يوسف العلي	حروفي على قارعة الأعين	2004	413	53
فيصل العلي	الناقد البحريني أحمد المناعي	2004	410	55
فيصل العلي	حديث العروبة عند خالد الشايجي	2004	409	31
فيصل العلي	سامي محمد: البداية من طين	2004	405	53
فيصل العلي	علي السبتي	2004	403	67
فيصل العلي	عبدالعزيز السريع	2004	408	35
فيصل سعود الزيد	في خالد سعود الزيد	2004	402	51
	(ق)			
قاسم كوفحي	مدرسة الزوجات لموليير	2004	408	90
قاسم محمد كوفحي	البيروح... لماكيافيللي	2004	413	75
	(ل)			
لطيفة البطي	فرسان ما بعد المعركة	2004	403	61
ليلى السبعان	ظواهر في الفصحى المعاصرة	2004	404	70
ليلى السبعان	اللغة والثقافة	2004	402	47
ليلى خلف السبعان	يوميات الصبر والمر لدى ليلى العثمان	2004	413	35
ليلى محمد صالح	د. سهام الفريح في كتاب جديد	2004	406	51
ليلى محمد صالح	صفحة مضيئة	2004	402	49
	(م)			
ماجد الخالدي	زفرة فراشة	2004	409	102
ماجد راشد العويد	د. عبدالسلام العجيلي	2004	409	53
مجدي خاشقجي، ندى الرفاعي	مساجلات	2004	408	56
محمد أحمد طجو	نقد الكتاب	2004	407	7
محمد بسام سرميني	النخيل بين الماضي والحاضر	2004	410	28
محمد بسام سرميني	العين الثالثة ليوسف ذياب خليفة	2004	409	38
محمد بسام سرميني	يرجي عمل اللازم	2004	404	37
محمد بسام سرميني	عالم ذكريات عهود السالم	2004	412	53
محمد بسام سرميني	عتمة الضوء عالم المفارقات	2004	407	26
محمد بسام سرميني	عبث الأشياء الصغيرة	2004	405	47
محمد بسام سرميني	غربة بطعم الموت	2004	411	82
محمد بلاسي	بين النظرية والتعريب	2004	406	67
محمد جبريل	هل الفن للتسلية	2004	404	79
محمد ديب النطافي	الهزار	2004	413	103
محمد سليمان	ماذا لو ثرثرنا كغريبين معا	2004	408	63
محمد سليمان	قصائد	2004	404	91

محمد سهيل أحمد	لعبة الزمن عند حمد الحمد	2004	408	23
محمد سهيل أحمد	امرأة بلون الثلج	2004	407	111
محمد صالح بن عمر	الشعر التونسي	2004	403	24
محمد عبدالحميد توفيق	جدلية العلاقات في مساءات وردية	2004	410	20
محمد عبدالحميد توفيق	على ضفاف مجردة	2004	403	57
محمد عبدالله	كشاف العام	2004	402	113
محمد عليم	الحزن عند صلاح عبدالصبور	2004	410	34
محمد غرناط	لحظة وصول القطار	2004	412	96
محمد مسير المباركي	التوجس مني	2004	413	99
محمد مكين صافي	السكرتير	2004	404	110
محمد وحيد علي	وردة القاع	2004	412	115
محيي الدين خريف	ورقات بحرية	2004	404	93
محيى الدين خريف	أبو العلاء المعري	2004	411	89
مدحت علام	محطات ثقافية	2004	407	118
مدحت علام	محطات ثقافية	2004	410	91
مدحت علام	محطات ثقافية	2004	409	122
مدحت علام	محطات ثقافية	2004	404	116
مدحت علام	محطات ثقافية	2004	403	154
مدحت علام	محطات ثقافية	2004	405	137
مدحت علام	محطات ثقافية عربية	2004	413	109
مدحت علام	محطات ثقافية عربية	2004	408	104
مدحت علام	محطات ثقافية عربية	2004	411	99
مدحت علام	محطات ثقافية عربية	2004	412	117
مدحت علام	محطات ثقافية عربية	2004	406	127
مصطفى النجار	قصائد قصيرة	2004	409	105
مصطفى عطية جمعة	إيكاروس «الزمان يمتزج بالمكان»	2004	407	19
ممدوح سليم	الطير المهاجر	2004	406	99
متري سليم يونس	حضارة القرية	2004	408	28
منى الحمر	قراءة في قصيدة «ايغال» لسعدية مفرح	2004	408	67
منى الشافعي	وجه آخر في الحشد	2004	410	75
	(ن)			
نادر القنة	أنسقة الكتابة النسوية	2004	407	42
نادر القنة	الدراما النسوية الكويتية	2004	404	59
نادية التميمي	الشارقة مسرح فكري	2004	406	77
ناصر محمد	الأصول الدرامية	2004	405	80
نبيل سليم	حديث القلب	2004	404	102
ندى الرفاعي	ببابك في المسجد	2004	411	87
ندى يوسف الرفاعي	محمد «صلى الله عليه وسلم» في مولده الشريف	2004	406	89
ندى يوسف الرفاعي	جاء المساء	2004	405	106

ندى يوسف الرفاعي	يراعي	2004	403	124
نسرين طرابلسي	في المحطة مرتين	2004	412	100
نسيمة الغيث	الفرج في رؤية الزيد	2004	402	61
نهاد سيريس	آنستان وأرملة	2004	407	99
نورة ناصر المليفي	أسرار المرأة عند خولة القزويني	2004	413	48
نورة ناصر المليفي	ثلوج دافئة تذوب برومانسيتها	2004	411	47
	(هـ)			
هديل الحساوي	بياض لن ينتهك	2004	407	108
هزاع الصلال	حلوة الأجفان	2004	406	106
هزاع الصلال	شاقني شوقي	2004	412	111
هزاع الصلال	شجون العواطف	2004	410	63
هيثم الخواجة	انتحار غير معلن	2004	404	65
هيثم الخواجة	تطويع الشعر.. مسرحياً	2004	409	75
هيفاء السنعوسي	الأدب علاج نفسي	2004	405	8
هيفاء السنعوسي	الدراسة النفسية للأدب		410	49
هيفاء السنعوسي	الشاعر والإنسان	2004	402	56
هيفاء السنعوسي	الفصل الأخير	2004	403	137
هيفاء السنعوسي	ارتحال	2004	413	83
هيفاء السنعوسي	د. سليمان الشطي قاصاً مبدعاً	2004	406	41
هيفاء السنعوسي	شيء من الوهم	2004	411	76
هيفاء السنعوسي	فهد العسكر بين الغربة والشكوى	2004	404	21
	(و)			
وصفية محبك	التهديد لدى هارولد بنتر	2004	412	89
وطفاء حمادي هاشم	المعاهد الخاصة في لبنان	2004	407	51
وليد القلاف	من أغاني الأمل	2004	408	60
وليد خالد المسلم	لحظات توقف	2004	405	125
	(ي)			
ياسين النصير	أبل هيرودتس	2004	409	44
يعقوب السبيعي	لك القبول	2004	402	110
يوسف المحيميد	القابض على جمرة	2004	408	96
يوسف خضر	قضاء وقدر	2004	413	100
يوسف خليفة	للذكرى	2004	406	118
يوسف ذياب الخليفة	الظلام شمسي	2004	403	135



كشاف العنوان لعام ٢٠٠٤

• إعداد: محمد عبد الله

عنوان المقال	الكاتب	التاريخ	العدد	الصفحة
(أ)				
إيكاروس «الزمان يمتزج بالمكان»	مصطفى عطية جمعة	2004	407	19
أبو العلاء المعري	محيي الدين خريف	2004	411	89
أثاف في الريح	جميل حسن إبراهيم	2004	412	113
أجساد	عبد الناصر الأسلمي	2004	403	111
أخيراً انتصرت	طارق البكري	2004	409	114
أدب الأطفال القاتل	فاتن غازي	2004	403	48
أدلجة الفن.. رؤى وملابسات	بثينة العيسى	2004	413	61
أسرار المرأة عند خولة القزويني	نورة ناصر المليفي	2004	413	48
أنا ودلال العقارات	أحمد زياد محبك	2004	409	119
آنستان وأرملة	نهاد سيريس	2004	407	99
أنسقة الكتابة النسوية	نادر القنة	2004	407	42
أنفاس السياسي	الجوهرة القويضي	2004	405	128
ابتسامة عند قدم السلم	راوية عقاب عبيد	2004	410	41
أبل هيرودتس	ياسين النصير	2004	409	44
اتساع آفاق القصة والرواية مع الفنون-السينمائية والمسرحية	عبدالله خلف	2004	411	4
أثر العربية في الشعر الفارسي	حسن خاكرند	2004	411	25
ارتحال	هيفاء السنعوسي	2004	413	83
اشتعالات	غالية خوجة	2004	410	68
اعتراف	سعد مصلوح	2004	406	100
اغتراب القارئ عن النص	سمير حجازي	2004	412	8
الأدب علاج نفسي	هيفاء السنعوسي	2004	405	8
الأدب والسينما	البشير بن سلامة	2004	413	107
الأصول الدرامية	ناصر محمد	2004	405	80
الاستشراق والسياسة والأدب	جون والن بريدج	2004	403	37
البداية عن وجوه في الزحام	فاطمة يوسف العلي	2004	408	82
البيروح... لماكيافيللي	قاسم محمد كوفحي	2004	413	75
التجريبية التغريبية برؤية بريشتية	عطية العقاد	2004	411	53
الترميز الكنائي في النص النبوي	أحمد زكريا ياسوف	2004	412	78

التمساح	بهوش ياسين	2004	405	133
التهديد لدى هارولد بنتر	وصفية محبك	2004	412	89
التوجس مني	محمد مسير المباركي	2004	413	99
الجنون والمجتمع	الزواوي بغورة	2004	405	64
الحزن عند صلاح عبد الصبور	محمد عليم	2004	410	34
الحماسة في الأدب والفكر الديني	عبد الله خلف	2004	408	4
الحيرة والتامل	فاروق شوشة	2004	402	70
الخيال الرومانسي عند موريس باورا	فاضل خلف	2004	407	31
الدراسة النفسية للأدب	هيفاء السنعوسي	2004	410	49
الدراما النسوية الكويتية	نادر القنة	2004	404	59
الدراويش	فاضل خلف	2004	405	122
الدهشة	عبد الله الخاطر	2004	409	99
الديوان الصغير	عباس يوسف الحداد	2004	402	88
الرواية العربية بين التحقق النصي والخطاب النقدي	عبد الكريم جمعاوي	2004	411	7
الرواية العربية واللغة	عبد المجيد الحسيب	2004	412	83
الزاهد فوق الصغائر	سميرة اليعقوب	2004	402	53
الزمن والإبداع	علي عاشور الجعفر	2004	402	43
السكرتير	محمد مكين صافي	2004	404	110
السور	خلفان الزيدي	2004	410	89
الشارقة مسرح فكري	نادية التميمي	2004	406	77
الشاعر والإنسان	هيفاء السنعوسي	2004	402	56
الشخصية الروائية بين الأمس واليوم	عبد العالي بوطيب	2004	404	11
الشعر التونسي	محمد صالح بن عمر	2004	403	24
الشعر العربي وما انتهى إليه	عبد الله خلف	2004	412	4
الصورة الفنية	سلمى عكو	2004	408	7
الطبيعة الحوارية	علي عاشرو الجعفر	2004	404	75
الطرف الآخر	علي المسعودي	2004	412	105
الطير المهاجر	ممدوح سليم	2004	406	99
الظلام شمسي	يوسف ذياب الخليفة	2004	403	135
العجوز يبدأ	خولة القزيوني	2004	404	107
العولمة الكاشفة	بركات مراد	2004	409	62
العين الثالثة ليوسف ذياب خليفة	محمد بسام سرميني	2004	409	38
الفالس الوردي	سوزان خواتمي	2004	406	112
الفرج في رؤية الزيد	نسيمة الغيث	2004	402	61
الفصل الأخير	هيفاء السنعوسي	2004	403	137
القابض على جمرة	يوسف المحيميد	2004	408	96
القنطرة	بثينة العيسى	2004	406	121
الكتابة خارج الوزن	سالم عباس خدادة	2004	409	7
الكويت تحتفي برجل المعرفة الشيخ الدكتور سلطان القاسمي	عدنان فرزات	2004	403	15

		(ش)		
شيء من الوهم	هيفاء السنعوسي	2004	412	76
شاقني شوقي	هزاع الصلال	2004	410	111
شجون العواطف	هزاع الصلال		402	63
شرفة على سيف كاظمة	حسن خضر	2004	402	78
شطحات	علي السبتي	2004	408	106
شعرية النص	سعيد بوسقطة	2004	405	16
شكر على هدية	عبد الله زكريا الأنصاري	2004	403	102
شكر وتنويه	عباس يوسف الحداد	2004	402	128
شمعة ذابت ولم تنطفئ	سعدية مفرح	2004	402	74
		(ص)		
صفحة مضيئة	ليلى محمد صالح	2004	402	49
صوت الآخر في الرواية	شحات محمد عبد المجيد	2004	410	6
		(ط)		
طروادة حكاية لا تقول الحقيقة	عماد النويري	2004	411	69
		(ظ)		
ظواهر في الفصحى المعاصرة	ليلى السبعان	2004	404	70
		(ع)		
عالم ذكريات عهود السالم	محمد بسام سرميني	2004	412	53
عبث الأشياء الصغيرة	محمد بسام سرميني	2004	405	47
عبد الرحمن منيف في الهجرة والغربة	عبد الله خلف	2004	405	4
عبد العزيز السريع	فيصل العلي	2004	408	35
عتمة الضوء عالم المفارقات	محمد بسام سرميني	2004	407	26
عكس	عبد الله الخاطر	2004	407	95
علي السبتي	فيصل العلي	2004	403	67
على الشاطئ	فاضل خلف	2004	404	99
على ضفاف مجردة	محمد عبد الحميد توفيق	2004	403	57
		(غ)		
غربة بطعم الموت	محمد بسام سرميني	2004	411	82
غريب في دار عمتي	فاضل خلف	2004	403	132
		(ف)		
فارس ترجل	علي حسين الراشد	2004	402	67
فرسان ما بعد المعركة	لطيفة البطي	2004	403	61
فهد العسكر بين الغربة والشكوى	هيفاء السنعوسي	2004	404	21
في المحطة مرتين	نسرين طرابلسي	2004	412	100
في خالد سعود الزيد	فيصل سعود الزيد	2004	402	51
في ذكرى أحمد العدواني	علي عبد الفتاح	2004	408	76
في محطة القطار	خالد أحمد الصالح	2004	406	109
في وداع الشاعرة خزنة خالد بورسلي	عبد الله خلف	2004	406	4

		(ق)		
قدامي خلفي	خطيب بدلة	2004	410	81
قراءة في قصيدة «إيغال» لسعدية مفرح	منى الحمر	2004	408	67
قراءة لرحلة إيمانية	سليمان لاشطي	2004	402	20
قصائد	محمد سليمان		404	91
قصائد قصيرة	مصطفى النجار	2004	409	105
قصائد مختارة للشاعر راشد السيف	البيان	2004	405	91
قصص قصيرة	زيد الفقيه	2004	413	87
قضاء وقدر	يوسف خضر	2004	413	100
قميص الرحيل	سامي القريني	2004	408	65
		(ك)		
كتاب الماء	عبد المنعم رمضان	2004	403	107
كشاف العام	محمد عبد الله	2004	402	113
كليلة ودمنة	خالد الشايجي	2004	404	89
		(ل)		
لا مفيش حاجة	خالد أحمد الصالح	2004	408	99
لحظات توقف	وليد خالد المسلم	2004	405	125
لحظة وصول القطار	محمد غرناط	2004	412	96
لذة المصباح	عصام ترشحاني	2004	411	91
لعبة الزمن عند حمد الحمد	محمد سهيل أحمد	2004	408	23
لك القبول	يعقوب السبيعي	2004	402	110
للذكرى	يوسف خليفة	2004	406	118
لو سمحتم استمعوا إلى ابن خلدون	سالم عباس خدادة	2004	413	4
ليس شعراً فحسب	عدنان فرزات	2004	407	4
ليلى العثمان في الليل تاتي العيون	فاضل خلف	2004	406	62
		(م)		
ما قبل اليوم	تركي بين إبراهيم الماضي	2004	411	80
ماذا لو ثرثرنا كغريبين معاً	محمد سليمان	2004	408	63
متاعب صيف بين السريع والخليفي	عدنان فرزات	2004	405	76
محطات ثقافية	مدحت علام	2004	407	118
محطات ثقافية	مدحت علام		410	91
محطات ثقافية	مدحت علام	2004	409	122
محطات ثقافية	مدحت علام	2004	404	116
محطات ثقافية	مدحت علام	2004	403	154
محطات ثقافية	مدحت علام	2004	405	137
محطات ثقافية عربية	مدحت علام	2004	413	109
محطات ثقافية عربية	مدحت علام	2004	408	104
محطات ثقافية عربية	مدحت لام	2004	411	99
محطات ثقافية عربية	مدحت علام	2004	412	117

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ـ ٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف هـ: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة هـ: ٦٦٥٣٩٤
- الدوحة: دار العروبة هـ: ٤٢٥٧٢٣
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم هـ: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال هـ: ٤٣٤٥٥٩

لوحة الغلاف للفنان التشكيلي الكويتي عبد العزيز التميمي

صدر حديثاً

كنايات وأقوال كويتية
واصولها اللغوية

جمعها وشرحها وعلق عليها
خالد سالم محمد

الطبعة الثانية
منقحة ومزيدة
الكويت ٢٠٠٤م

إمرأة مكهربة
مجموعة قصصية
ثريا البقصمي

الفارابي